Juan Carlos Calvillo Reyes

EMILY DICKINSON

UN ESTUDIO DE POESÍA EN TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL



Juan Carlos Calvillo Reyes

EMILY DICKINSON

UN ESTUDIO DE POESÍA EN TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL



EMILY DICKINSON

UN ESTUDIO DE POESÍA

EN TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html

http://bibliotecajaviercoy.com

DIRECTORAS

EMILY DICKINSON

UN ESTUDIO DE POESÍA

EN TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

Juan Carlos Calvillo

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Universitat de València

Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español

1ª edición de 2020

ISBN: 978-84-9134-639-5

Ilustración de la cubierta: Sophia de Vera Höltz

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

http://puv.uv.es

publicacions@uv.es

Edición digital

Índice

Nota

Este trabajo debe su existencia al cuidado, la dedicación y la confianza de Mario Murgia: en todos estos años no ha dejado de ser mi faro en la oscuridad. De todo corazón agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México su generosa acogida, puesto que siempre me ha brindado cuanto ha sido necesario para el desarrollo de mi investigación. Profundamente agradecido estoy también con todos los críticos que escribieron sobre la poesía de Emily Dickinson antes que yo, así como con los traductores y poetas que la han dado a conocer en lengua española. Espero que este volumen sea un digno sucesor de su legado, y confío en que pueda llegar a vislumbrarse en mi crítica, a menudo severa, la mejor de las intenciones: como Hamlet, "I must be cruel only to be kind". Del mismo modo, les doy las gracias a todos los amigos y colegas que me acompañaron y me auxiliaron en la consecución de materiales y, de manera muy particular, a Marta Dahlgren, a quien además le debo mi gratitud por haberme mostrado el camino a seguir con sus propias investigaciones sobre teoría de la relevancia aplicada a la traducción de poesía. Por último, no dejo de reconocer el apoyo, el aliento y el cariño de mi editora, Carme Manuel, a la que le debo no sólo el estímulo del entusiasmo sino también las lecturas atentas, finísimas, y las sugerencias que hicieron que este volumen alcanzara su mejor forma.

Este libro está dedicado a mi familia: a Aurelia, que no había llegado cuando lo escribí, pero que ahora me acompaña siempre y en todo ("We hovered by design", 1548); y a papá, Pau, Santi y Annie, que nunca olvidaron, como Emily, que

To wait an Hour – is long –

If Love be just beyond –

To wait Eternity – is short –

If Love reward the end –

(781)

They shut me up in Prose –

As when a little Girl

They put me in the Closet –

Because they liked me “still” –

(613, versos 1-4)

Un estudio de poesía en traducción

Se ha dicho con frecuencia que la poesía es intraducible. A juzgar por la cantidad de siglos que el hombre lleva, en efecto, traduciendo poesía y, consiguientemente, por la abundancia de pruebas que demuestran lo contrario, resulta claro que afirmar la supuesta intraducibilidad de la poesía es, más bien, una manera abreviada, casi taquigráfica, de aludir a —o condensar— uno o más problemas de índole muy diversa, a saber: (a) la traducción de poesía presenta problemas técnicos de dificultad extrema; (b) las traducciones de poesía no siempre son satisfactorias, ya sea en comparación con el original o de manera independiente; y (c) el concepto de traducción, así como lo que se espera de ella, son incompatibles con los resultados que pueden brindar en la práctica. Estos tres se presentan siempre como atolladeros: no existe ni una fórmula única, funcional, inmediata o prefabricada para la solución de problemas ni un manual sensato de traducción poética que pueda ofrecer más que consejos, y es por ello que la generalización sobre la intraducibilidad de la poesía se ha elevado al grado de máxima. No obstante, basta con echarle un vistazo a un solo volumen de poesía traducida de entre los tantos que se han publicado en los últimos dos milenios —en el que algún mérito ha de descubrirse, por modesto que sea— para darse cuenta de la burda exageración de la sentencia.

Con todo, de índole muy diversa son también los pilares que sustentan el razonamiento a favor de la intraducibilidad inherente de la poesía. Existe un argumento ontológico: lo que cambia, por definición, deja de ser lo que es. El poema traducido no es el poema original: no puede serlo, dado que es un producto derivado y, por tanto, nunca alcanzará un estatus más elevado que el de réplica (quizá, platónicamente, en virtud de su naturaleza mimética, nunca superior al del original). Existe también un argumento teórico: en el discurso poético, de manera más ostentosa que en cualquier otro, el significante equivale al significado; dicho de otro modo, el acontecimiento poético se suscita porque hay ciertas palabras, y no otras, dispuestas en cierto orden y no otro. El cambio de idioma, que desde luego consiste en el reemplazo de todo el caudal léxico y la

necesaria modificación del arreglo sintáctico (por no mencionar de momento las consabidas incompatibilidades semánticas y pragmáticas entre lenguas), lleva consigo la alteración esencial de las características privativas e idiosincrásicas que hacen al discurso ser lo que es.[1] Del mismo modo, existen imposibilidades o, cuando menos, dificultades técnicas en grado superlativo, causadas justamente por la dependencia del significado del discurso poético en la cualidad material de la lengua de origen, al igual que por los requerimientos estéticos o estilísticos de la lengua meta. Y aunado a todos estos impedimentos generales (filosóficos, teóricos y técnicos) se encuentra, por último, el argumento histórico: la tradición literaria está plagada de precedentes fallidos —traducciones de poesía malogradas, caducas, limitadas geográfica o culturalmente o, en resumen, poco eficaces a juicio de un lector promedio inscrito en un tiempo, espacio e ideología determinados— que parecen demostrar, en la praxis, que la teoría se encuentra en lo correcto.[2] La confluencia y reciprocidad de todos estos argumentos hacen, sin duda, convincente y conveniente la conclusión de que el discurso poético es intraducible tanto en la teoría como en la práctica.

A ello debe sumársele, dado que es insoslayable, la legendaria inefabilidad de la “esencia” de la poesía. A falta de definiciones categóricas satisfactorias que den cuenta no sólo de la constitución técnica y temática del poema sino también del poderoso efecto, objetivo o subjetivo, que provoca en el lector, una tradición ancestral se ha dado a la tarea de afirmar que la esencia de la poesía está incluso fuera del poema, escindida del discurso mismo, y por consiguiente disociada de cualquiera de los elementos lingüísticos que la conforman. Cito, a manera de ejemplo, una demostración sucinta de esta creencia en un poema de León Felipe (13):

Deshaced ese verso.

Quitadle los caireles de la rima,

el metro, la cadencia

y hasta la idea misma.

Aventad las palabras,

y si después queda algo todavía,

eso

será la poesía.

Federico García Lorca, en su famosa aseveración sobre las palabras “que forman algo así como un misterio” (citado en Guerrero y Dean-Thacker 83), y Octavio Paz, en el extenso ejercicio creativo que sirve de obertura a El arco y la lira (“La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono…”, 13), proponen ideas semejantes, de corte lírico o místico, que, sin embargo, localizan la esencia de la poesía fuera del aparato lingüístico que codifica su “significado”. Esto es relevante para mi propósito porque el epítome de esta búsqueda de la esencia extrínseca del poema la relaciona directamente con la ya mencionada intraducibilidad: en un aforismo que se ha vuelto famoso, el poeta Robert Frost decretó alguna vez que “Poetry is what is lost in translation”.[3] La condena es palmaria: lo “poético” es precisamente aquello que se escapa en la paráfrasis, que no tiene equivalente; el acontecimiento sublime, único e inimitable. La traducción de poesía, por tanto, y el hecho de que existen traducciones de poesía, son, pues, el resultado no de un empeño optimista por superar las adversidades propias del género sino de la resignación o el conformismo (dada nuestra incapacidad para aprender más que un puñado de idiomas) al lidiar con una empresa destinada desde su inicio a la derrota.

La parcialidad de mi punto de vista debe ya ser evidente: si la traducción de poesía fuera imposible —o, por decirlo sin exagerar, si fuera sólo un fracaso a priori que el ser humano acomete de todos modos porque peor es nada— no valdría la pena un estudio dedicado a ella, por no decir ya una vida profesional, por no decir ya la de tantos que me preceden a lo largo de los siglos. Estoy convencido no sólo de que la traducción de poesía es posible sino también de que se ha logrado con éxito en infinidad de ocasiones; y más todavía, de que se puede seguir logrando. Con todo, la motivación que me impulsó a emprender este trabajo no fue, por desgracia, el hallazgo de la traducción “perfecta” de Emily Dickinson; por lo contrario, lo estimuló un cotejo de distintas versiones con el original y la certeza resultante de un malogro en el proceso. Mi

experiencia como traductor, pero, sobre todo, como lector bilingüe de poesía, me llevó, en el caso de Emily Dickinson, a una conclusión similar a la de Robert Frost: la poesía suele perderse en la traducción, pero ese "suele", como diría el propio Frost en un poema famoso, "has made all the difference" ("The Road Not Taken", 72).

La certeza de la pérdida que acontece en el traslado es una impresión que no les resulta desconocida a los lectores bilingües, y en particular a los que sospechan, por una razón u otra, que el texto meta "traiciona" a su original. Esta certeza, por lo común, se convierte en un juicio de valor que tilda de "mala" a una determinada traducción: como escribe George Steiner en Después de Babel, "La mala traducción es aquella que no hace justicia a su texto fuente, por muy diversos motivos obvios" (402). Sin embargo, el hecho de que tales motivos no sean obvios en la práctica, o de que algunos sean más obvios para ciertos lectores y menos para otros, es un indicador insoslayable de la subjetividad de la valoración. En mi caso, el reconocimiento de esta subjetividad fue precisamente lo que me hizo preguntarme si acaso el dictamen podría llevarse a un terreno más objetivo: después de todo, el estudio formal de la literatura parte de una confianza en que el hecho literario es analizable y explicable. Si esto es cierto, si el acontecimiento poético puede crearse y puede estudiarse —por lo menos hasta cierto punto—, cabe suponer también que el fenómeno puede recrearse, y que la pertinencia de dicha recreación es susceptible a escrutinio, dado, por supuesto, un conjunto de parámetros teóricos y metodológicos.

Si esta premisa es correcta —es decir, si se puede afirmar que la traducción de poesía es factible siempre que aprenda a reconocerse como un producto distinto, derivado y condicionado—, vale entonces la pena, me parece, investigar en la práctica, con casos concretos, tanto el prejuicio en su contra como los incidentes que han atizado el fuego de semejante convencionalismo. La convicción que alienta este trabajo es que se pueden examinar las condiciones y delimitar los criterios bajo los cuales resulta válido y procedente evaluar la calidad y efectividad de las traducciones de poesía, y que el análisis crítico y objetivo de un caso específico, la poética de Emily Dickinson, puede ayudar a sistematizar los principios que originan o determinan el "éxito" de una traducción en un momento dado; esto, desde luego, con el objeto y la esperanza de proponer un

método de evaluación que se ofrezca no como un manual prescriptivo sino como una guía que oriente la producción de traducciones más conscientes del efecto que generan.

El propósito del estudio

Gracias a la traducción, la lengua española ha tenido la fortuna de recibir y adoptar a Emily Dickinson en cuantiosas ocasiones. Desde principios de siglo XX, desde nueve o diez países a ambos lados del Atlántico, y desde ámbitos profesionales harto distintos, unos ochenta traductores de habla hispana —poetas, académicos, investigadores y lectores entusiastas— han dado a conocer sus versiones de la obra poética dickinsoniana, en todo o en parte, creando con ello un corpus no sólo nutrido sino también, y por ende, heterogéneo. La diversidad de los contextos históricos, culturales y literarios de recepción, así como la diversidad de los propósitos y criterios con que los traductores llevan a cabo su trabajo —de corte más filológico los unos, de aspiraciones más creativas los otros—, ha dado como resultado un panorama considerablemente desigual de textos meta. En consecuencia, la Dickinson que se lee en español, en España o en Latinoamérica, es distinta no únicamente de la que se lee en inglés sino también de la que pudo haberse leído de seleccionarse otra edición más o menos disponible, toda vez que el peculiar estilo de Dickinson, sus formas condensadas y fragmentarias, sus omisiones intencionales, sus ritmos anómalos y su característica indeterminación a menudo obligan al traductor a desambiguar, a resolver, a interpretar el original. A pesar de ello (o quizá justo en consecuencia), hasta la fecha no se ha llevado a cabo ningún estudio formal, riguroso o completo de estas traducciones, sea evaluativo o meramente descriptivo, que investigue propiamente cuál es la Dickinson que se lee en nuestra lengua, qué han hecho los traductores por reproducir o recrear la extravagancia de su poesía y cómo han logrado —si en efecto se ha logrado— hacerle justicia a una obra cada vez más relevante en nuestros tiempos.

El trabajo que aquí se presenta tiene como objetivo principal llevar a cabo una comparación valorativa de traducciones de Emily Dickinson al español con el

propósito de determinar la semejanza interpretativa con la que se han tratado algunos de los constituyentes idiosincrásicos de su poesía. Lo que se quiere estudiar, en concreto, es lo que una veintena de traductores ha hecho por identificar y reproducir las diversas peculiaridades técnicas que, aunadas a una temática distintiva, caracterizan la problemática de Dickinson; es decir, los contenidos y tratamientos que conforman una poética individual privativa y desafiante.

Entre las preguntas que pretende responder este libro se encuentran, por un lado, ¿cuáles son los efectos que consigue Dickinson con sus poemas?, ¿en qué consiste la singularidad de su tratamiento literario de, por ejemplo, la naturaleza, la interioridad, el dolor y la muerte?, ¿qué relación guarda la amplia variedad de sus temas con el lenguaje, con la manipulación de las convenciones y con la artificialidad del discurso poético?; y, por otro lado, ¿cómo han conseguido representar los traductores estas preocupaciones?, ¿a qué aspectos de su obra han dado prioridad y en qué medida se corresponden sus esfuerzos con los intereses de Dickinson?; sobre todo, ¿cómo han entendido ellos la responsabilidad de traducir a esta poeta? Su noción de fidelidad o equivalencia ¿es suficientemente semejante y relevante, en términos pragmáticos, para considerarse una traducción efectiva o exitosa?

El estudio que tratará de contestar estas preguntas, cabe aclararlo, no es ni diacrónico (puesto que no está interesado en la evolución de las traducciones o en la influencia que las tempranas pudieran tener sobre las subsiguientes) ni meramente descriptivo (ya que una investigación que se limitara a describir estaría obligada a reprimir juicios, a abstenerse de evaluar, lo que obstruiría cualquier intento por sistematizar criterios para el dictamen de traducciones). El interés radica en la traducción como un proceso y como el producto resultante de tal proceso: en este sentido, el propósito del trabajo es hacer un análisis formal, con fundamentos teóricos y metodológicos relevantes, de las distintas maneras en que los traductores al español han abordado, resuelto y reproducido la poética de Emily Dickinson; todo ello bajo el supuesto de que, como opinan Freeman, Grabher y Hagenbüchle, “understanding the choices translators actually make in rendering Dickinson’s poetry into other languages illuminates the principles of poetics and the possibilities of meaning inherent in Dickinson’s original texts”

(1).

Ahora bien, es preciso reconocer desde un principio que existe una tendencia teórica en diversos sectores de la academia, además de todo un paradigma descriptivo en traductología, que se opone categóricamente a la evaluación de las traducciones literarias, y en particular de las traducciones de poesía, dado que asume que todo juicio es necesariamente improcedente en el marco de una labor y un contexto lingüístico que se prestan a la relatividad. Si bien es cierto que, como defienden los giros funcionalista y cultural de los estudios de traducción, el prescriptivismo parece una necedad una vez que se considera que las traducciones realizadas en situaciones y condiciones distintas pueden tener propósitos e intenciones igualmente distintos (ver, por ejemplo, Bassnett y Lefevere 5 y Pym 2010: 43 y ss.), también es cierto, en mi opinión, que la crítica constructiva se ha refrenado a causa de una tergiversación de la subjetividad —malentendida como arbitrariedad— que conlleva, por antonomasia, la lectura e interpretación de textos densamente alusivos o connotativos. A este respecto, debe hacerse notar que en otras ramas de la disciplina hay ya muchos intentos por sistematizar la estimación de la calidad de los productos (TQA: translation quality assessment) y por definir lo que habitualmente se entiende por traducción "buena", "satisfactoria" o "aceptable" (ver, por ejemplo, Nord y House 2015). Pese a que sigue siendo una cuestión debatida (ver Hewson 1-29), existen hoy en día ciertos estándares internacionales, ciertos criterios para la evaluación y ciertos modelos que proponen, si no establecen, un consenso.[4]

En el marco del TQA, "evaluación" se entiende como "the determination of merit, worth or significance" de una traducción (Scriven, citado en Williams 4), aunque no se define de manera constante si se trata de un valor moral, estético o utilitario. Desde luego, ya que la traducción literaria es poco comparable con otros tipos de traducción, las nociones inestables de efecto estético, utilidad práctica o fidelidad complican la apreciación de la superioridad o inferioridad de la poesía traducida. Con todo, y por motivos que se expondrán más adelante, me parece que es posible establecer un criterio que trascienda los juicios arbitrarios —como el "gusto personal" o la "preferencia"— en los que se cree estar basada la valoración, dado que, en términos de la poética, la retórica y la pragmática, la efectividad y utilidad de una traducción se derivan de hechos comprobables.[5]

En vista de lo anterior, me parece claro que para que un estudio valorativo de las traducciones de Emily Dickinson al español sea exitoso es necesario que el análisis esté basado en criterios procedentes y justificados. En ningún momento se olvida que cualquier evaluación de “el mérito, el valor o la trascendencia” de la literatura debe tener como marco de referencia un conjunto de parámetros, y tampoco se pierde de vista que cuando los resultados de tal evaluación difieren, es a menudo porque las expectativas o los supuestos sobre la naturaleza y el propósito de la lectura de los que parten son incompatibles. En el caso del presente estudio, como se explicará en breve, el fundamento teórico que en el que se cimienta la metodología de la crítica es la pragmática, y en concreto la aplicación de la teoría de la relevancia desarrollada por Ernst-August Gutt a partir del trabajo de Dan Sperber y Deirdre Wilson; esto con el objeto de idear un sistema que tome en cuenta implicaturas, explicaturas y detonantes inferenciales para explicar la consecución del efecto poético. El análisis lingüístico y literario de una selección de poemas de Dickinson habrá de elucidar las estrategias y prioridades de una gama de traductores al español, comparando continuamente los resultados del estudio con las pretensiones o intenciones de cada versión (ya sean explícitas, declaradas como tales en una nota del traductor, o implícitas en el paratexto de las distintas ediciones comerciales o académicas).

El estudio crítico de originales y traducciones habrá de proponer un modelo de análisis léxico, morfosintáctico y semántico para estimar la precisión, la validez y la relevancia de las traducciones. Sin embargo, con plena consciencia de que “lo poético” radica las más de las veces en elementos que no están o no pueden señalarse en la superficie lingüística del poema, mi trabajo abogará por la inclusión de criterios prosódicos e inferenciales en su modelo. Confío en que el análisis de las versiones españolas logre demostrar, con argumentos pragmáticos, que existen traducciones fallidas que interfieren en el proceso cognitivo del lector al modificar, deteriorar u omitir detonantes inferenciales presentes en el original; y que este detrimento, aunado a la cacofonía o el fracaso de la prosodia, a la traducción léxica errónea y a la extrañeza gramatical, son los factores que impiden u obstaculizan la interpretación pretendida. En otras palabras, mi análisis usará como criterios para juzgar la “efectividad”, la “relevancia” y la “semejanza interpretativa” de la traducción parámetros gramaticales (fonéticos, léxicos, morfosintácticos y semánticos), pragmáticos (inferencia y costo de

procesamiento) y prosódicos, y tratará de argumentar que es la interacción de todos estos niveles la que detona el efecto comunicativo del poema; por tanto, las traducciones que alteran o eliminan uno de dichos niveles terminan por afectar a los demás y, en consecuencia, por deteriorar o imposibilitar la comprensión.

La intención de mi estudio es suministrar una estrategia de análisis para comparar, contrastar y evaluar las distintas traducciones de un poema en busca de un criterio estable que sea capaz de determinar el grado en el que se han preservado los designios, las técnicas y los efectos del original. Por medio de la lectura crítica de una selección representativa de poemas de Emily Dickinson, mi objetivo es postular un modelo integral para estimar la eficiencia de las traducciones, para indicar por qué son defectuosas las que lo son, y finalmente para demostrar cómo han lidiado los traductores exitosos con los problemas de ritmo y rima, indeterminación gramatical e incertidumbre interpretativa. Espero que los resultados particulares de trabajo coadyuven, en términos más generales, al desarrollo de un modelo calibrado para identificar los orígenes, las deficiencias y las consecuencias de lo que comúnmente se entiende por “mala traducción”.

El objeto de estudio

Furtiva en su tiempo, incomprendida durante décadas, y redescubierta hace apenas unos sesenta años, Emily Dickinson se considera hoy en día la poeta más grande de los Estados Unidos. Con todo, la vastedad y el hermetismo de su escritura, la profunda sensibilidad de su pensamiento y la misteriosa fuerza de su expresión se aúnan al extraño registro de una vida llena de enigmas, llena de silencios, para dar como resultado una obra poética que es, en muchos sentidos, inconmensurable. No es de sorprender, pues, que la historia literaria no tenga modo de clasificarla: para algunos, Dickinson es el último bastión de la tradición romántica; para otros, es el heraldo de la desarticulación del lenguaje que habría de llegar con las vanguardias. A veces tímida y dócil, enclaustrada en su casa y vestida de blanco, la poeta parece una heredera de la sociedad patriarcal y

puritana de la Nueva Inglaterra; a veces libre y poderosa, emancipada, se convierte en la madre adoptiva del feminismo y, con su vigencia ideológica como estandarte, encabeza las filas de la posmodernidad. A ciento treinta años de la primera publicación de su obra no deja de ser cierta la apreciación de su amigo y editor Thomas Wentworth Higginson: “Few events in American literary history have been more curious than the sudden rise of Emily Dickinson into a posthumous fame only more accentuated by the utterly recluse character of her life” (citado en Buckingham 200), y, sin embargo, ese hecho curioso tuvo la suerte de legar a las generaciones venideras la obra de una poeta —en palabras de una de sus críticas modernas— que cuenta con “a breadth of insight into the human condition equaled, perhaps, only by Shakespeare” (Leiter xii).

Es posible llevar a cabo tanto una lectura candorosa como una consideración crítica de la poesía de Emily Dickinson sin hacer referencia alguna a su vida personal, a su aislamiento de la sociedad o a la típica imagen heredada de la mujer tímida, virginal y minúscula de la Nueva Inglaterra; sin embargo, los exiguos datos históricos de los que se tiene certeza, aunados a las cartas que se conservan y al sinfín de conjeturas biográficas de los últimos ciento treinta años, hacen que sus poemas resulten todavía más interesantes y sorprendentes, y esto no sólo por su reticencia. Dickinson escribió poesía extraordinariamente sencilla a primera vista, ajustando casi la totalidad de su visión artística a una forma convencional, trillada y poco exigente en cuestión de destreza (el llamado hymn, ballad o common metre), dentro de cuyos confines, no obstante, reside una sensibilidad complicada, tenaz e implacable, dispuesta siempre a explorar temas de gran trascendencia humana, a investigarlos con absoluta franqueza y a rechazar soluciones rápidas para aliviar o disimular la tensión creada por el conflicto. Las lecturas contemporáneas han demostrado que sus alcances son más variados de lo que se creía en un principio, y la poeta se presenta cada vez más enigmática y misteriosa a medida que se instaura una tradición interpretativa moderna.

Algunos de sus poemas, quizá los más placenteros, apacibles y delicados, inscriben a Dickinson en la tradición romántica y bucólica de Wordsworth o Thoreau, puesto que se dan a la tarea de retratar el mundo natural, sus ciclos, sus habitantes y el asombro que le producen a todo aquel dispuesto a escuchar sus

mensajes, y sin embargo estos idilios —a diferencia de la convención que rige el antiguo género pastoril— no son el resultado de un artificio de origen urbano, de un ejercicio imaginativo y ajeno al campo, sino de la voluntad de la poeta de colocarse en el medio de la escena natural, como si ella misma formara parte del paisaje, y de registrar el milagro cotidiano desde la perspectiva de uno más de sus residentes:

I'll tell you how the Sun rose –

A Ribbon at a time –

The Steeples swam in Amethyst –

The news, like Squirrels, ran –

The Hills untied their Bonnets –

The Bobolinks – begun –

Then I said softly to myself –

"That must have been the Sun"!

(318, versos 1-8)[6]

Otros poemas, quizá más complejos o sofisticados, reconocen la imposibilidad de acceder al mundo natural sin la mediación del pensamiento y la consciencia, es decir, la inexorable distancia que se tiende entre el suceso y la percepción —entre el hecho y el proceso mental que lo documenta y cataloga— y, ultimadamente, la laguna que separa el objeto y la palabra que lo representa. Son estas piezas, las que tratan la consciencia como tema de la poesía, las que han ubicado a Dickinson, junto con Hopkins, Whitman y Hardy, en un grupo de poetas que, en retrospectiva, parecen anticipar las prácticas e intereses de lo que treinta o cuarenta años más tarde habría de llamarse "modernismo" en la

literatura en lengua inglesa. Otros más abordan el tema de la muerte —una obsesión omnipresente en la obra de Dickinson— y lo hacen desde perspectivas incansablemente experimentales: aprovechan la ventaja que sólo tiene la literatura de crear ficciones, alegorías, invenciones, y a menudo hablan desde el momento de la muerte o incluso más allá, siempre con una autenticidad imposible o inverosímil en la experiencia fáctica. Hay poemas también de amor, pasión y añoranza; arrebatos de indignación ante la injusticia y arbitrariedad del control que buscan ejercer los hombres sobre las mujeres de su tiempo, o a veces simplemente los unos sobre los otros; confesiones de abatimiento y desolación y alentadoras declaraciones de independencia. Por último, y señalados como tales hace apenas unos años (ver "Amherst's Madame de Sade" en Paglia 623-673), hay poemas que retratan una violencia extrema, una furia contenida, una brutalidad que pone en entredicho la inocencia de la imagen universal que se tiene de "the Belle of Amherst" y que obliga particularmente al lector del siglo XXI a revaluar su trabajo. La poesía de Dickinson resulta difícil, profunda e impactante detrás de su fachada de simplicidad, y dado que nunca culmina con la certidumbre o el alivio de una resolución, exhorta constantemente al lector a involucrarse en la búsqueda de significado.

Cualquier estudio de sólo una selección de poemas de Dickinson es forzosamente un estudio limitado y, en más de un sentido, incompleto. Como afirma Helen Vendler, "she baffles complete understanding: to enter her poetics entirely a reader would have to know by heart (and by ear) all her poems" (2012: 1). Sin embargo, dado que el objeto de estudio en esta ocasión no es precisa o exclusivamente la poética de Dickinson sino sus traducciones al español —y, por tanto, todo análisis textual, todo comentario técnico o temático y toda interpretación habrán de estar dirigidos a la apreciación y el dictamen del trabajo de traducción— me habré de limitar, por motivos de espacio y enfoque, a una selección suficientemente representativa de su obra, misma que he decidido clasificar en tres categorías distintas: poemas de naturaleza, lenguaje y consciencia; representaciones del dolor, y, por último, tratamientos poéticos de la muerte.[7] De todas las composiciones líricas de

Dickinson (1,775 en la edición de Johnson; 1,789 en la de Franklin), las elegidas para el comentario crítico que habrá de sustentar el argumento de este trabajo

son aquellas que:

a. se consideran características o representativas de su obra poética;

b. han recibido mayor difusión o se comentan o antologizan con frecuencia;

c. presentan desafíos particulares en lo que respecta a prosodia y versificación, música y sonido, condensación gramatical, ambigüedad interpretativa o eficiencia pragmática;

d. cuentan con un mayor número de versiones en español (esto para facilitar el cotejo, la discusión y la contemplación de soluciones alternativas).

No obstante, el objeto de estudio, en términos concretos, es el conjunto de versiones en español de la obra poética de Dickinson que me fue posible conseguir a lo largo de los cuatro o cinco años que duró la investigación.[8] Dado que, a la fecha, la obra completa en nuestro idioma ha visto la luz pública sólo en tres ocasiones,[9] los poemas traducidos se han recopilado a partir de una multiplicidad de fuentes: selecciones personales de la obra (La soledad sonora, Crónica de plata), apariciones aisladas en compilaciones diversas (Antología de la poesía norteamericana, El surco y la brasa), libros de ensayo o crítica literaria (Mi Emily Dickinson, Imperfecta semejanza), interpretaciones o traducciones acompañadas de obra poética propia (55 poemas / Amherst Suite, Amor infiel),[10] publicaciones periódicas u ocasionales ("Versiones a ojo", Material de lectura), etc. El trabajo de acopio ha procurado incluir la mayor cantidad y variedad de versiones procedentes de todos los países de habla hispana; sin embargo, el dominio español del mercado editorial en nuestra lengua, así como las dificultades que obstaculizan la consecución de libros incluso en la era del internet, han hecho que la balanza se incline de manera muy conspicua. Se trabaja con un corpus de 36 traductores en total (15 analizados y 21 consultados): dieciocho son traducciones españolas, diez mexicanas, cuatro argentinas, dos colombianas, una venezolana y una nicaragüense.[11] La búsqueda

de diversidad es extensiva también al ámbito de difusión y las características de las distintas ediciones: la selección incluye publicaciones de traductores académicos (a menudo acompañadas de un estudio preliminar, notas y aparato crítico), poetas (precedidas, en contados casos, de prólogos de extensión variable en los que se hacen comentarios respectivos a la vida y obra de Dickinson, su recepción en la cultura de llegada o su experiencia personal de lectura) e incluso traductores amateur (ver Apéndice 1, "Características de las ediciones").

A pesar de que existe un puñado de artículos y otro tanto de notas preliminares de los traductores a la edición española de sus antologías, son pocos los estudios traductológicos del tema que están dotados de cierto grado de sistematicidad. Dichos textos, al igual que los ensayos y las publicaciones académicas en revistas especializadas, la creciente biblioteca de crítica dickinsoniana y, desde luego, el fundamento teórico que acredita mis procedimientos (la pragmática y la teoría de la relevancia), sirven de base a la presente investigación y se catalogan debidamente en la bibliografía, a la que remito al lector interesando en ahondar en el tema. Con todo, el siguiente apartado tratará de esbozar y justificar las estrategias de análisis adoptadas en mi estudio.

El procedimiento de análisis

Planteamiento: literalidad vs. liberalidad

Ofrecer una definición, siquiera provisional, de la poesía o "lo poético" está fuera de los alcances de este estudio. Tan satisfactoria —o tan limitada— es la de Coleridge ("the best words in their best order") como la de cualquier libro de texto ("a form of expression in which an unusual number of the resources of language are concentrated into a patterned organic unit of significant experience", ambos citados en Drew 19). Sin embargo, una característica privativa debe reconocerse como la diferencia específica del discurso poético:

“El poema en verso rige su construcción por el principio organizador del ritmo, o bien del metro y del ritmo” (Beristáin 395). Ya en el año de 1942, en su clásico libro Theory of Literature, René Wellek y Austin Warren afirmaban que el verso, “by definition, is an organization of a language’s sound-system” (159) a partir de la cual surge el significado. La llamada “musicalidad” del poema —el arreglo de sonidos con base en su acentuación, entonación, recurrencia, etc., o en la disposición de sus unidades rítmicas—, sea tradicional o libre, es sin duda la propiedad definitoria de la poesía. Sin embargo, dado que los sonidos no comunican casi nada en aislamiento (es decir, en vista de que los significantes, desprovistos de significado, equivalen a poco más que un sinsentido), es preciso admitir, junto con Wellek y Warren, que los “significados” con los que tales sonidos se asocian, el “contexto” de la enunciación y el inefable “tono” que la caracteriza “are needed to turn linguistic sounds into artistic facts” (161). Dicho de otro modo, aunque las características fónicas y prosódicas del verso sean el factor determinante que lo identifica como tal, los efectos y las interpretaciones del poema se construyen a partir de la interacción provocativa de todos los significados contenidos en los niveles fonético, léxico, sintáctico, semántico y pragmático de la enunciación.

Muchas traducciones de poesía (quizá en virtud de una analogía con la traducción de prosa, literaria o no) conceden, sin embargo, una prioridad indiscutida al componente semántico del discurso o, cuando menos, frecuentemente consideran más necesaria su preservación que la del sonido y la prosodia, por consiguiente y de inmediato relegados al ámbito de lo prescindible.[12] El resultado de esta tendencia es una profusión de traducciones basadas en el contenido semántico del original (ya sea que lo reproduzcan literalmente o que lo expliquen por medio de la paráfrasis) en comparación con la relativa escasez de traducciones que se proponen replicar o adaptar a la lengua meta el ritmo y sonido del poema.

En particular cuando se trata de discurso poético, ambos extremos recién mencionados entre paréntesis, la literalidad y la paráfrasis, son casos, me parece, en los que se traiciona el propósito general de la traducción.[13] Las versiones literales (palabra por palabra, o poco menos) suelen destruir las cualidades poéticas de los originales al ignorar los requisitos de eufonía y el genio de la

lengua meta; las paráfrasis o explicaciones suelen hacer patente lo latente, hacer burda la sutileza o, en algunas instancias, incorporar lecturas interpretativas que infringen el principio ideal, o siquiera hipotético, de la traducción ejemplar: reproducir un texto, a través de la mediación más discreta posible,[14] con tal de darlo a conocer en una lengua distinta a aquella en la que se compuso. En otras palabras, la literalidad, por un lado (es decir, la calca o correspondencia léxica y sintáctica entre traducción y original), y la paráfrasis, por otro (la aclaración o glosa de contenidos explícitos e implícitos), brindan al lector un acceso equívoco y tergiversado al original, la una complicando y la otra facilitando al extremo la comprensión, respectivamente, y, por tanto, incurren en un incumplimiento del propósito tanto de la traducción como, en este caso, de la poesía, al omitir las pistas necesarias para producir efectos análogos o alterar las vías de interpretación.

Para la realización del presente trabajo parto de una premisa a la que ya apuntaba hace algunas páginas y en la aseveración de la cual definitivamente no me encuentro solo. Creo, con toda seguridad, que la traducción de poesía es posible. Con todo, el hecho de que pueda realizarse de ningún modo garantiza que el resultado vaya a ser exitoso en todos los casos. El éxito de la traducción poética, como el de cualquier otro tipo de traducción, propongo yo, es una cuestión de grado; es decir, puede resultar más exitosa o menos (óptima, satisfactoria, suficiente, fallida, etc.), siempre que el “éxito” se defina en relación con determinados parámetros. Dentro del marco teórico y metodológico que circunscribe este estudio, la traducción exitosa será aquella que consiga una semejanza interpretativa óptima en los niveles fónico-prosódico, morfosintáctico, semántico y pragmático, es decir, una traducción que brinde las condiciones inferenciales necesarias para la reconstrucción de la intención comunicativa del original.[15] El razonamiento que justifica la aplicación de la teoría de la relevancia o pertinencia —propia de la pragmática, una rama de la lingüística, y no estrictamente de la teoría literaria— se localiza en el libro Translation and Relevance: Cognition and Context, de Ernst-August Gutt (1993), y en particular en la siguiente afirmación que sintetiza una de sus propuestas:

What the translator has to do in order to communicate successfully, is to arrive at the intended interpretation of the original, and then determine in what respects

his translation should interpretively resemble the original in order to be consistent with the principle of relevance… What he needs to consider all the time, though, is that, whatever he does, it will […] affect the success or failure of his translation—this follows from the causal interdependence of cognitive environment, stimulus and interpretation. (1990, énfasis mío)

Para fines de este estudio, y sin afán de ser exhaustivo, creo que conviene presentar brevemente el contexto teórico en el que se inserta Translation and Relevance, así como un resumen de sus postulados esenciales.

El paradigma de equivalencia

Muchos traductólogos coinciden al señalar que la reflexión teórica en torno a la traducción ha sido el resultado de un conjunto de tendencias a lo largo de la historia, una serie de principios o criterios que permiten la agrupación y clasificación de postulados distintos a partir de intereses determinados. Algunos, como George Steiner, reconocen "períodos", estadios o momentos en la historia (en este caso denominados empírico, hermenéutico, lingüístico y metafísico; 246-248); otros, como Mary Snell-Hornby, hablan de "giros" en el desarrollo histórico de la disciplina (el giro pragmático de los años setenta, el giro cultural de los ochenta, la "interdisciplina" y los giros de los noventa, etc.; 2006: 3-4) y otros más, como Sandra Halverson, distinguen "escuelas", "tradiciones" o "enfoques" (principalmente "the linguistic approach", interesado en la relación de equivalencia entre textos fuente y meta, "and its counterpart, the historical-descriptive group", cuyo objeto de estudio es la posición y función de las traducciones en la cultura meta; 208-218).

Siguiendo la propuesta de Thomas Kuhn, el traductólogo Anthony Pym propone la identificación de "paradigmas", entendidos como grupos o conjuntos de principios que comparten distintas teorías de la traducción: "This particularly occurs when we find general ideas, relations, and principles for which there is

internal coherence and a shared point of departure" (2010: 3). De acuerdo con este criterio de clasificación, la búsqueda de equivalencia en los estudios de traducción se inscribe en un paradigma exclusivo que lo desvincula de otras tendencias traductológicas basadas en presuposiciones distintas, tales como el paradigma funcionalista (que sostiene que, en lugar de equivalencia, a lo que aspira un texto meta es la obtención o cumplimiento de un determinado propósito y, en consecuencia, toda acción traductora se encuentra determinada por su finalidad; Pym 2010: 43), los estudios descriptivos (interesados en las relaciones o "desplazamientos" entre textos fuente y meta, en particular dado que las traducciones se consideran un factor clave en el desarrollo de los sistemas culturales; Pym 2010: 64-65) y el paradigma de la indeterminación (que cuestiona la certidumbre que se puede tener al respecto de todo significado y, por ende, de la comunicación humana en general; Pym 2010: 91), entre otras tendencias y giros culturales e ideológicos.

Pese a que muchos críticos hoy en día desestiman su importancia (debido, esencialmente, a que entran en conflicto distintas concepciones de la filosofía de la ciencia, como demuestra Halverson en su artículo "The Concept of Equivalence in Translation Studies"), el paradigma de equivalencia ha sido no sólo uno de los más valiosos en términos teóricos a lo largo de la historia de la disciplina sino también el marco de referencia obligado, insoslayable, siempre que se vuelve necesario un fundamento para la comparación en términos empíricos.[16]

"Equivalencia" es un término que se utiliza en traductología para describir y analizar la naturaleza de la relación por medio de la cual un texto meta "representa" a su texto fuente (Pym 2010: 25-26). Las teorías que comprende este paradigma afirman que debe existir un vínculo de semejanza ("similitud convergente" o "divergente", dependiendo de su reciprocidad, según la terminología de Chesterman 2007: 65-67) que vuelva factible la estimación de cercanía o lejanía entre original y traducción. Diversos teóricos, a partir de los años cincuenta, se dieron a la tarea de precisar la noción de equivalencia, tal como demuestran las definiciones más tempranas que se hicieron particularmente en el ámbito de la lingüística aplicada. De acuerdo, por ejemplo, con Eugene Nida y Charles Taber, "translating consists in reproducing in the

receptor language the closest natural equivalent of the source language message" (12), entendiendo para tal propósito el "mensaje" como "the total meaning or content of a discourse; the concepts and feelings which the author intends the reader to understand and receive" (203). J. C. Catford, en 1965, define la traducción de una manera similar ("the replacement of textual material in one language [SL] by equivalent material in another language [TL]", 20), si bien no deja de reconocer la importancia de determinar las "distinctive features of contextual meanings of grammatical or lexical items" (50, el énfasis es mío). Wolfram Wilss, por su parte, aduce que la traducción "leads from a source-language text to a target-language text which is as close an equivalent as possible and presupposes an understanding of the content and style of the original" (62).

Las teorías que ampara este paradigma han esquematizado distintas maneras de conceptualizar la naturaleza de la relación de semejanza, o, dicho de otro modo, han propuesto distintos tipos, a menudo binarios, de equivalencia direccional. Entre ellos se encuentran las equivalencias "formal" y "dinámica" de Nida y Taber (donde la primera busca reproducir el mensaje en sí, su forma y contenido, y la segunda, la función o el efecto que tuvo éste en su contexto original), así como las traducciones "semántica" y "comunicativa" de Peter Newmark, "adecuada" y "aceptable" de Gideon Toury y "fluida" y "resistente" de Lawrence Venuti, todas las cuales distinguen las necesidades del texto meta ya sea de reproducir los valores formales del texto fuente o de modificar sus contenidos a fin de satisfacer las expectativas de la cultura de recepción.

La rigidez de las tipologías de la equivalencia propició, a finales de los años setenta, un cambio de paradigmas traductológicos con el surgimiento, por un lado, de las teorías funcionalistas (y, en particular, la Skopostheorie, que promovió el reemplazo de la equivalencia por la noción de "propósito" o "finalidad"), y, por otro, de los estudios descriptivos (que se apartan de la pretensión prescriptiva del paradigma y defienden una concepción de la equivalencia como característica de todas las traducciones). No obstante, como resume Lawrence Venuti en The Translation Studies Reader, la traductología regresó a la noción de equivalencia para someterla a revisión en las décadas subsiguientes:

In […] the 1960s and 1970s, the autonomy of translation is limited by the dominance of thinking about equivalence, and functionalism becomes a solution to a theoretical impasse; in […] the 1980s and 1990s, autonomy is limited by the dominance of functionalisms, and equivalence is rethought to embrace what were previously treated as shifts or deviations from the foreign text. (2004a: 5)

Una de tales revisiones consiste en la incorporación de un enfoque lingüístico-pragmático y una teoría cognitiva al debate sobre la equivalencia (Alves y Gonçalves 279), y es con este enfoque interdisciplinario que se propone, en los años noventa, una solución para los problemas principales del paradigma que parecía haber pasado de moda. La aplicación de Ernst-August Gutt de los postulados de la teoría de la relevancia a los estudios de traducción parte del supuesto de que el lenguaje es "a very weak representation of meaning, no more than a set of 'communicative clues' that receivers have to interpret" (Pym 2010: 35), por lo que la relación que se establece entre un texto fuente y un texto meta no puede ser de equivalencia (la reproducción del "mensaje" en el sentido propuesto por Nida y Taber), sino que tiene que redefinirse en términos de una presunción de semejanza interpretativa.

La renovación del paradigma

Para la pragmática, que volvió mucho más sofisticado el modelo que solía representar la comunicación humana (el llamado code model: codificación – transmisión – descodificación, Sperber y Wilson 1996: 2-4), un "mensaje" consiste en el conjunto de suposiciones que el emisor buscaba o tenía la "intención" de transmitir o hacer manifiesto a su interlocutor. Desde el punto de vista del receptor, la interpretación de esta "intención" del emisor requiere una descodificación correcta no sólo de los contenidos lingüísticos sino también de la información contextual. Toda comunicación supone la transferencia tanto de la información referida explícitamente como de las ideas, los datos y las actitudes que se derivan inferencialmente de la expresión lingüística, es decir, que no están

cifrados en la expresión lingüística y cuyo entendimiento depende del contexto en que se suscita la enunciación. En otras palabras, de acuerdo con la pragmática, la inferencia puede estar codificada en el lenguaje (“explicatura”) o no, en cuyo caso se deduce a partir de la circunstancia siempre que emisor y receptor compartan el conjunto de suposiciones que conlleva la transmisión del mensaje (“implicatura”). Para que los enunciados logren comunicar más de lo que dicen, o, dicho de otro modo, para que el interlocutor sea capaz de interpretar explicaturas e implicaturas en un discurso inferencial, se requiere la creación de un entorno cognitivo mutuo (Sperber y Wilson 1987: 699).

Existen dos tipos de inferencia, o, en términos técnicos, la implicación puede subdividirse en dos clases: la pragmática y la lógica o semántica. La primera, también llamada language-based inference, es la que se deriva a partir de una proposición en un contexto dado. Esta clase de implicación despliega una gama de inferencias posibles más o menos limitada por el contexto. El segundo tipo de inferencia no se basa en proposiciones sino en la interpretación de actitudes (en poesía, por ejemplo, el tono, el estilo, el modo en que se presentan la imaginería, las emociones, etc.) y, dado que no se encuentra vinculada a la expresión lingüística, cuenta con una gama más amplia de interpretaciones posibles. Ahora bien, como explica Larson, “there is a difference between implicit information and information which is simply absent and never intended to be part of the communication”, y la línea que divide lo implicado de lo ausente es la “intención” que tenía el emisor de transmitirlo desde un principio (citado en Gutt 1993: 83). Aunque en el habla cotidiana esta “intención” es relativamente fácil de conjeturar, en literatura, y particularmente en poesía, la exploración de las intenciones del emisor se vuelve un asunto más complicado.

En el ámbito de la pragmática, decir que la poesía es connotativa equivale a afirmar que es el caso más extremo y deliberado de discurso inferencial. Como acto de comunicación, la poesía también depende de información implícita que puede o debe inferirse a partir de la creación de un entorno cognitivo mutuo entre autor y lector; no obstante, dificultan la interpretación inequívoca de todo contenido no explícito diversas consideraciones:

a. que ninguna interpretación errónea puede corregirse, a diferencia del habla cotidiana, en la que el emisor rectifica un malentendido tan pronto lo detecta;

b. que, por definición, la poesía rechaza la interpretación unívoca y certera del mensaje; su efecto se consigue, en parte, gracias a que el poema se deleita en la ambigüedad, la indeterminación, la dilogía, etc., y por tanto los límites de la "connotación" pueden quedar desdibujados con la evocación e incorporación de significados individuales basados en la experiencia personal del lector;

c. que la "intención" del emisor que, arguye Larson, es el factor determinante para distinguir la información implícita de la ausente, en verdad, es muy distinta a la noción de intención autoral en literatura, teórica y prácticamente insondable: porque no está presente el escritor para corroborar o rectificar la interpretación; porque, de cualquier modo, no tiene autoridad sobre el texto, y, sobre todo, porque su identificación y determinación equivale a una clausura: aniquila el efecto del poema al descartar la posibilidad de diálogo o negociación de significados.

A pesar de todo ello, como bien se sabe, lo anterior no autoriza de facto al lector a considerar correcta cualquier interpretación del poema. La subjetividad del discurso poético, de la que tanto se ha abusado, no debe confundirse con arbitrariedad o capricho. En literatura, como afirman Sperber y Wilson, el escrutinio de la intención autoral está orientado por las claves que suministra el estilo (1987: 706-707), entendido aquí, por lo pronto, como el "conjunto de rasgos peculiares y específicos de toda composición artística determinado por la conjunción de formas [riqueza, precisión, adecuación y originalidad del vocabulario, construcción de oraciones y giros, ritmo del lenguaje, etc.] que revelan la obra de arte" (Sagredo 107).

En vista de lo que se ha expuesto hasta el momento, cabría esperar que una traducción que se dispusiera a ofrecer al lector en la lengua meta la misma interpretación que brinda el original en la lengua fuente transmitiera, luego entonces, la totalidad de la información explícita, sin sustracciones o añadiduras, y la totalidad de la información implícita pretendida por el emisor, también sin

sustracciones o añadiduras. Sin embargo, la transmisión del mensaje, ahora mediada por el traductor, no puede dejar de tomar en cuenta el entorno cognitivo que este comparte, por un lado, con el texto fuente y, por otro, con el lector potencial en la cultura de llegada: el significado depende de la naturaleza inferencial de la comunicación y, por tanto, depende del contexto.

Cuando se trabaja con dos lenguas y dos culturas distintas, y en especial cuando además se trabaja con dos tiempos históricos distintos, surge la necesidad de vigilar que toda la información implícita que compartían emisor y receptor del discurso original sea también accesible para el receptor de la traducción. Dicho de otro modo: el traductor, como receptor, tiene la responsabilidad de descodificar no sólo el contenido lingüístico sino también la información contextual de manera correcta; y luego, como emisor, está obligado a codificar nuevamente el mensaje de tal forma que su receptor potencial, con el que comparte un entorno cognitivo distinto, sea capaz de descodificarlo también de manera correcta. El proceso evidentemente se complica cuando se considera que en poesía la recodificación del mensaje conlleva, además de explicaturas e implicaturas, la exigencia de determinadas características fónicas (ritmo, rima, asonancia, etc.) que, como se mencionó con antelación, potencian o determinan el significado y efecto del poema.

Un texto poético complicado ("difícil", por emplear el término de T. S. Eliot; es decir, arcano, hermético o ambiguo) hace que el traductor quede confrontado con una disyuntiva no sólo práctica sino ética incluso: explicitar lo implícito, facilitar la comprensión para abreviar la distancia cultural y quizá crear un entorno cognitivo más amplio, o mantener la dificultad, quizá respetando el "espíritu" del original y evitando también una actitud condescendiente para con sus lectores. Dado que la traducción, por antonomasia, implica ya de por sí consideraciones de acercamiento o distanciamiento cultural,[17] la decisión de preservar la dificultad de un texto puede, más bien, equivaler a incrementarla insospechadamente (en virtud de que el lector del texto meta puede no compartir el conjunto de suposiciones necesarias para procesar inferencias), y con ello traicionar su propósito al obstaculizar o impedir el acceso a la información a la que debería de brindarlo.

Enfatizo la problemática en torno a la dificultad de la traducción, a costa de debates quizá más clásicos como el de "fidelidad", porque la teoría de la relevancia pone particular atención en el empeño cognitivo que exige la transmisión de mensajes. De acuerdo con Sperber y Wilson, la búsqueda de relevancia o pertinencia se rige por un principio de trascendental importancia: la mente humana procura mantener un equilibrio entre el esfuerzo requerido en la consecución de significados y los resultados de tal esfuerzo. La regla es proporcional: a mayor complicación, mayor costo de procesamiento; sin embargo, debe tomarse en cuenta también que los excesos en cualquiera de las antípodas perjudican la relevancia de la comunicación: el facilismo extremo se descarta por obviedad; la dificultad extrema se rechaza porque el costo de procesamiento es demasiado alto. De allí la importancia, ya sugerida en el planteamiento anterior, de evitar los extremos representados por la paráfrasis (simplificación excesiva) y la literalidad (complicación excesiva) en la traducción: ambos son procesos cuyos resultados perturban el equilibrio entre el costo de procesamiento y la obtención de significados en la lectura literaria.

La traducción relevante busca el punto medio entre esfuerzo y gratificación en términos de la recepción e interpretación de un texto. Sin embargo, el punto medio no debe entenderse como un objetivo fijo, estable o inamovible: la relevancia en la traducción se consigue en grados. Por poner un ejemplo al que volveré más adelante: una traducción que violente la norma sintáctica de la lengua meta debe tener una razón pertinente para hacerlo (ya sea que invierta el orden natural de las palabras en beneficio del ritmo o la rima, que use anástrofes para conseguir un registro elevado o irónico, o que la anomalía gramatical refleje o emule una anomalía significativa en el texto fuente, etc.), puesto que toda transgresión incrementa el costo de procesamiento y, a cambio de ese esfuerzo, el receptor, en su proceso cognitivo, espera una gratificación, i. e. que el significado obtenido sea suficientemente relevante como para compensar el grado de exigencia.

La teoría de Sperber y Wilson sostiene que la búsqueda de relevancia por parte del lector exige y provoca la implementación de estrategias de procesamiento de

la información recibida. Una de esas estrategias, cuando menos, es evaluativa: si el receptor juzga que la interpretación derivada del mensaje es previsible, ordinaria, poco trascendente o poco memorable, de inmediato cataloga o estima la comunicación dentro de lo habitual. Por lo contrario, si la búsqueda de significado relevante lleva al lector, sin exceder el límite de su tolerancia, al ámbito de lo imprevisto, lo sorprendente, o sólo más allá de los contextos anticipados, el efecto que se consigue puede ser poético. Este concepto no es del todo innovador, puesto que guarda una semejanza clara con la desautomatización propuesta por Shklovski (el resultado del extrañamiento, alienación o desvío lingüístico característicos de la literariedad, 55-70); sin embargo, debe aclararse que no se requiere una conmoción total de las expectativas: el efecto poético se consigue cuando el lector incorpora en su estrategia de procesamiento un esfuerzo adicional para detectar e interpretar una gama de implicaturas que no suelen presentarse en la comunicación habitual. Es por ello que la desviación de la norma ordinaria (tropos, figuras retóricas y poéticas, etc.), de acuerdo también con Shklovski, suele indicar la presencia de lo poético, si no de la poesía misma. En la traducción de poesía, luego entonces, la paráfrasis, aunque capaz de retener el contenido de la explicatura, destruye toda posibilidad de consecución de efecto al normalizar lo anormal: según el principio de la relevancia, la disminución en el esfuerzo invertido reduce proporcionalmente la gratificación en términos de significado.

Debe reconocerse, de entrada, que la poesía es un tipo de discurso que exige ya cierto esfuerzo o costo de procesamiento en su lengua original. Si, como se propone aquí, la tarea del traductor de poesía ideal es preservar la mayor cantidad de significados relevantes contenidos en los niveles fónico-prosódico, morfosintáctico, semántico y pragmático (o, en su defecto, equilibrar las ganancias y pérdidas para obtener una relevancia óptima), una de sus responsabilidades primordiales, antes y durante el proceso de traducción, es determinar el grado de esfuerzo interpretativo que la versión requerirá del lector en la lengua meta para procesar el mensaje. La traducción relevante evita, pues, la condescendencia de la paráfrasis y sus secuelas —la explicitación y la trivialización— al tiempo que se abstiene de añadir interpretaciones privativas del traductor. La semejanza interpretativa óptima de una traducción de poesía, propongo, se consigue mediante un apego equilibrado a las estructuras gramaticales, poéticas y pragmáticas del original, a fin de producir efectos contextuales relevantes que estén en concordancia con “the intended

interpretation of the original" (Gutt 1990) en su propio entorno cognitivo.

Resumen de la propuesta

La metodología aplicada en los siguientes capítulos de este estudio tratará, luego así, de estimar el grado de relevancia o pertinencia de diversas traducciones de Emily Dickinson al español mediante un procedimiento de análisis que logre diagnosticar si el traductor (a) ha interpretado el original adecuadamente,[18] es decir, si ha descodificado la totalidad de explicaturas e implicaturas del discurso inferencial; (b) ha empleado recursos aceptables[18] en la lengua meta para la transmisión del mensaje; y (c) ha posibilitado la interpretación —sin caer en los extremos del facilismo o la complicación injustificados— en beneficio del lector en la cultura de llegada. Para efectos del análisis tanto de originales como de traducciones convendrá subdividir el discurso poético en los siguientes componentes o niveles:

(a) Fonología, fonética y prosodia. Si, como afirma Helena Beristáin —y, en realidad, casi cualquier crítico—, el ritmo es el principio organizador del verso (395), no es sino lógico que el procedimiento comience con la estimación de la relevancia de sus características fónicas. Aquí, sin embargo, como en todo el análisis, tratará de hacerse una distinción entre las decisiones formales sugeridas por la convención de la época (la norma de composición poética del momento histórico) y las más idiosincrásicas, deliberadas y reveladoras. En las traducciones habrán de valorarse las consecuencias de la eliminación de metro y rima, el manejo de las pausas (en particular las distintivas rayas de Dickinson), cuestiones de eufonía y cacofonía, las implicaciones de la aliteración, consonancia, asonancia, etc. en la consecución del efecto y, por poner un ejemplo peculiar pero sintomático, las ventajas y desventajas de sacrificar precisión semántica a cambio de rimas poco elegantes (en infinitivos, gerundios, participios o sufijos, tan comunes en español) que trivializan el discurso poético.

(b) Morfosintaxis. El análisis en este nivel tratará de evaluar los beneficios y perjuicios de la literalidad. En materia léxica, las traducciones erróneas, causadas a veces por un dominio precario de la lengua fuente, a veces por excesos de confianza o indolencia en el uso de diccionarios, alertan al lector de la presencia de un traductor irresponsable. En cuestión de sintaxis, la reproducción verbatim de las estructuras gramaticales del original puede ser indicativa no sólo de una voluntad extranjerizante (extrañamiento o alienación deliberadas para producir desautomatización) sino también del sacrificio de la aceptabilidad (Toury 56-57) en la lengua meta. En este nivel habrá de examinarse, del mismo modo, si las anomalías gramaticales de Dickinson tienen justificación o propósitos específicos y si dicha transgresión lingüística autoriza al traductor a incrementar el costo de procesamiento de su versión en español.

(c) Semántica. Es preciso que en el estudio del traslado de contenidos semánticos de una lengua a otra se vigile la preservación de, por ejemplo, la lógica, la coherencia y las relaciones de causa y efecto. En este nivel se valorarán los significados de las explicaturas de Dickinson, su particular uso de la imaginería, la metáfora y, de manera especial, la dependencia del efecto poético de la elipsis y la compresión, que frecuentemente invitan al traductor a explicar o interpretar en perjuicio de una indeterminación necesaria para la detonación de inferencias.

(d) Pragmática. La última parte del análisis habrá de reunir todos los resultados parciales con el objeto de señalar si la traducción ha preservado los detonantes inferenciales apropiados y suficientes para producir efectos contextuales análogos a los que consigue el poema original en su propio contexto. Se delimitarán las suposiciones que comparten traductor y lector en su nuevo entorno cognitivo con tal de garantizar que la detonación de inferencias no exija un esfuerzo interpretativo demasiado elevado. Asimismo, el análisis procurará descubrir si la dificultad (hermetismo, ambigüedad, indeterminación, etc.) de Dickinson no se confundió en alguna instancia del proceso de traducción con un sinsentido (es decir, el absurdo en el que suelen caer las versiones intransigentemente literales). Sobre todo, se espera que el estudio minucioso de la dimensión pragmática de las versiones demuestre que todo efecto poético se consigue cuando el texto le brinda al lector una variedad de implicaturas que es

capaz de procesar y no cuando, por cualquiera de los motivos previamente expuestos, la producción de significados se le niega o dificulta injustificadamente.

Aunque ya se mencionó brevemente en el apartado anterior, es necesario dar nueva cuenta de que existe una reticencia académica, si no es que generalizada, a aceptar la evaluación de las traducciones de poesía. Esto se debe, quizá, a que en ella convergen, en nuestros tiempos, el miedo a la descalificación arbitraria o caprichosa, el miedo a la estabilización de los textos —que en poesía equivale prácticamente a la aniquilación de su efecto— y, sobre todo, el miedo a incurrir en alguna u otra forma de prescriptivismo, una especie de hegemonía textual que puede llegar a coartar el derecho de una versión en lengua meta a servir un determinado propósito. No obstante lo anterior, sostengo, junto con el teórico suizo Roland Hagenbüchle, que a pesar de que en el proceso de traducción es inevitable el sacrificio de diversos rasgos y elementos del original, “there are certain ‘constitutive features’ in a given text whose loss or misrepresentation leads to serious distortions of the original” (34). Es con el afán de sistematizar dichas tergiversaciones, si las hubiere, es decir, de explicar la naturaleza de la distorsión en los términos más objetivos y constructivos posibles, que se propone el presente estudio. A este respecto coincido con Adrian Pilkington cuando afirma que

questions about evaluation should be as important to the literary theorist as questions about interpretation. In fact the question of value, which I would link to the question of poetic effects, is the central fact that theory has to explain… A good theory of reading literary texts that encompasses poetic effects needs to be based on a theory of communication that is descriptively and explanatorily more adequate than previous semiotic models. (2015: 48-49)

Como he tratado de demostrar en otros estudios (ver Calvillo 2019b), creo que el marco teórico y metodológico de la teoría de la relevancia aplicada a la traducción —cuyos planteamientos informan este trabajo, y sin embargo cuya terminología especializada procuro ahorrarle al lector— brinda la infraestructura

necesaria para identificar y clasificar todas aquellas decisiones traductoras que redundan en una falsa representación de los poemas de Dickinson, generalmente debido a que manipulan —o, en su defecto, a que subestiman u omiten— las pistas comunicativas que orientan la interpretación inferencial de los textos.

Los postulados de la pragmática —que, insisto, se simplifican aquí por motivos prácticos— son una herramienta útil para los propósitos de este libro, puesto que sus conceptos y su metodología analítica ayudan a explicar la inefable “esencia” de la poesía y su “naturaleza connotativa”. Mi trabajo, pues, se propone demostrar que el rechazo tan frecuente de la información que abarcan los aspectos fonético, prosódico y pragmático, y la consecuente limitación de los traductores a verter los contenidos léxico, sintáctico y semántico, dan como resultado traducciones inapropiadas, equívocas o absurdas. Una valoración minuciosa de las intenciones comunicativas de un texto, incluyendo el nivel pragmático, aunada al análisis contrastivo y el comentario crítico y literario, pueden ser instrumentos valiosos para determinar si un traductor ha logrado un equilibrio entre los distintos niveles de significado que le dan óptima relevancia a un mensaje en traducción.

La poesía de Emily Dickinson

En su tiempo la llamaron “the woman in white”; en el nuestro, “the girl next door”. Los escenarios la recuerdan con ternura como “the Belle of Amherst”. En el canon literario de los Estados Unidos ha quedado encumbrada como “the first poet of Babel”. Dicen que odiaba el único daguerrotipo que le hicieron en vida, de modo que el día en que un corresponsal le preguntó sobre su apariencia, ella, en lugar de enviarle el retrato, le respondió:

Could you believe me – without? I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur – and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves – Would this do just as well? (L268, 411)

Vivió toda su vida en Massachusetts, “In just a Country Town –” (389), y ahí se sabía de ella porque era la hija del hombre que, una tarde, y para sobresalto de todos, hizo sonar las campanas de la iglesia con tal de que nadie se perdiera la puesta de sol. Sus vecinos la conocieron apenas por sus pasteles y por las flores de su jardín. Confesadamente, sus únicos compañeros fueron las colinas, “and the Sundown – and a Dog – large as myself, that my Father bought me” (L261, 404). Nunca se casó, nunca se le vio pasear por las calles del pueblo. Un buen día dejó de ir a la iglesia; poco después dejó por completo de salir de casa, y luego no recibió visita alguna en la misma habitación que estuviera ocupando. Casi nadie supo, mientras vivió, que, subrepticia, entre una cosa y otra, y agazapada en una mesita diminuta, Emily Dickinson escribió en su retiro el cuerpo de poemas que habría de consagrarla, a partir de su descubrimiento en 1886, como la poeta estadounidense más importante de todos los tiempos.

Emily Elizabeth Dickinson nació el 10 de diciembre de 1830 en el seno de una familia prominente y respetada en la Nueva Inglaterra: su abuelo fue uno de los

principales fundadores de Amherst College, y su padre, un abogado insigne, llegó a ocupar un cargo representativo en el Congreso de los Estados Unidos. Su madre se encargaba de las labores domésticas en The Homestead, la casa en la que crecieron Emily y sus dos hermanos, Austin y Lavinia, emplazada en la calle principal del pueblo. Una cita famosa de sus cartas brinda un atisbo de la relación que entabló Emily con sus padres, ninguno de los cuales se mostró en momento alguno interesado en la singularidad de su pensamiento o en cualquier aspiración que pudiera tener más allá del rol tradicional, hogareño, al que quedaban confinadas las mujeres del siglo XIX norteamericano:

I have a Brother and Sister – My Mother does not care for thought – and Father, too busy with his Briefs – to notice what we do – He buys me many Books – but begs me not to read them – because he fears they joggle the Mind. They are religious – except me – and address an Eclipse, every morning – whom they call their "Father." (L261, 404)

Dickinson recibió tan buena educación como cabía esperar en su época, primero en Amherst Academy y luego en el recién instituido Mount Holyoke Female Seminary. Contrario a lo que suele pensarse, fue en su juventud una chica vivaz y divertida. No obstante, por razones que les son desconocidas aún a todos sus biógrafos, Emily abandonó Mount Holyoke luego de diez meses e inició en 1848-1850 el retiro gradual de la sociedad que habría de caracterizar su vida adulta. Poco a poco, entre los veinticinco y los treinta años de edad, Dickinson dejó de tener contacto más que con los miembros inmediatos de su familia y un puñado de amigos cercanos; dejó los deberes religiosos, abandonó todas las funciones sociales y, con la rara excepción de un viaje a Washington, Boston o Filadelfia, pasó el resto de su vida en reclusión.

Mucho se ha especulado en torno a la razón por la que Dickinson decidió permanecer en aislamiento. Sus primeros biógrafos supusieron que debió haber habido un factor clave, un suceso decisivo o incluso algún tipo de experiencia traumática en su vida que la obligó a retraerse; entre ellos, sin duda, la teoría más popular es la que propone una desilusión devastadora a causa de un amor no

correspondido. Más recientemente, sin embargo, sus biógrafos han tendido a afirmar que, lejos de ser la consecuencia de un acontecimiento determinante, su retiro fue un ejercicio cabal del albedrío, una afirmación rotunda de su independencia. Con pleno conocimiento de su talento, la poeta prefirió el arte sobre la vida, o, cuando menos, el arte sobre la vida convencional e insulsa que la sociedad esperaba de mujeres de su clase y posición.[19] Dickinson había escrito poesía desde la adolescencia, pero la época de mayor producción coincide precisamente con el principio de su recogimiento. Sin interferencia del mundo exterior, "the Belle of Amherst" se permitió, en el arte tanto como en la vida, explorar territorios ignotos, diferir voluntaria y deliberadamente de lo normal. Como le hace saber a su amiga Jane Humphrey en una carta de 1850, "I have dared to do strange things – bold things, and have asked no advice from any –" (L35, 95).

Con todo, la singularidad de Emily Dickinson no fue solamente el resultado del encierro, la privacidad y la privación: la poeta vivió en tiempos turbulentos y es imposible negar que las revueltas políticas, sociales y religiosas de la época hayan tenido un impacto, aunque discreto en apariencia, en su vida y obra. Dickinson tenía treinta años cuando estalló la Guerra Civil de los Estados Unidos (1861-1865), uno de los episodios más cruentos de su historia, y sin duda sufrió la incertidumbre y la angustia que arrasaron con la nación durante los cuatro años de intenso conflicto armado. Su vida abarcó también uno de los avivamientos protestantes más vehementes, el Segundo Gran Despertar, durante las últimas oleadas de frenesí religioso en una región de por sí comprometida con otros movimientos de reforma. Sobre todo, una corriente ideológica en particular tuvo una influencia crucial en su pensamiento: la Nueva Inglaterra vibraba con la energía literaria de trascendentalistas como Emerson y Thoreau, cuyo individualismo inspiró a sus contemporáneos a desafiar la ortodoxia religiosa, intelectual y artística. Emerson, en especial, había hecho un llamado en busca del hombre representativo de los Estados Unidos ("The American Scholar"), del individuo que luchara por "a poetry and philosophy of insight and not of tradition" ("Nature", 7) y que pudiera cantar el poema autóctono que nadie aún había cantado: "America is a poem in our eyes […] and it will not wait long for metres" ("The Poet", 465). Dos figuras diametralmente opuestas, Walt Whitman y Emily Dickinson, acudieron al llamado, y ambos entendieron que en el concepto emersoniano de "Self-Reliance" se encontraba el incentivo necesario para atreverse a escribir una poesía original, inaudita y poderosa.

No obstante, y en oposición directa a la identidad pública, colosal y tumultuosa de Whitman, Dickinson dedicó su vida a escribir poemas cada vez más herméticos y minúsculos, cada vez más reticentes. Al “barbaric yawp” de Leaves of Grass, a la insolencia de cantar y celebrarse uno mismo, y a la egocéntrica profesión de “I contain multitudes” (96), “the Belle of Amherst” parece responder en un susurro:

I’m Nobody! Who are you?

Are you – Nobody – Too?

Then there’s a pair of us!

Don’t tell! they’d advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!

How public – like a Frog –

To tell one’s name – the livelong June –

To an admiring Bog!

(288)

Dickinson jamás compartió con Whitman ni su ideal democrático ni su necesidad de alcanzar a todo “Listener up there!” (95). Por lo contrario, misántropa como Thoreau, se mostró siempre recelosa de la comunidad en la que Whitman depositaba su confianza. Su reclusión, y consecuentemente el carácter reservado de su poesía, son el resultado no de una timidez innata sino del reconocimiento de una incompatibilidad esencial entre el individuo y la

sociedad, un ámbito que no podía considerar sino ajeno, distante y peligroso, incapaz de comprender el genio y la excepcionalidad de su temperamento. Como ella misma advierte en un poema de 1862:

Much Madness is divinest Sense –

To a discerning Eye –

Much Sense – the starkest Madness –

’Tis the Majority

In this, as All, prevail –

Assent – and you are sane –

Demur – you’re straightway dangerous –

And handled with a Chain –

(435)

Incómoda siempre en la cercanía de multitudes, Dickinson permitió que su alma eligiera su propia sociedad y “Then – [shut] the Door –” (303). Nunca se casó, a pesar de haber recibido por lo menos una propuesta de matrimonio, y pasó los últimos veinticinco años de su vida sin otro contacto físico que el del círculo más íntimo de familiares y amigos. A los invitados que llegaban a visitar The Homestead se les solicitaba tomar asiento en una habitación adyacente para conversar con Emily a través de una puerta entreabierta. Un pasaje del célebre libro de Van Wyck Brooks, New England: Indian Summer, ofrece un retrato instantáneo, y sin embargo memorable, de la elusiva poeta en el año de 1870:

At that time, Miss Dickinson was forty years old and had long since withdrawn

from the world; and the friends who came to see her sister were used to the "hurrying whiteness" that was always just going through a door. She sometimes swept into the parlour, bowed and touched a hand or two, poised over the flowered Brussels carpet, and vanished like a ghost or an exhalation; but even these appearances had grown rarer and rarer. Only the neighbours' children really saw her. She had given up wearing colours and was always dressed in diaphanous white, with a cameo pin that held the ruching together. She was decisive in manner, anything but frail. Her complexion was velvety white, her lips were red. Her hair was bound with a chestnut-coloured snood, and when it was chilly she wore a little shoulder-cape crocheted of soft white worsted run through with a ribbon. She often had a flower in her hand. She moved about in a sort of revery, flitting "as quick as a trout" when she was disturbed. (323-324)

Su vida estuvo marcada desde la juventud por el dolor y la pérdida. Las muertes de familiares y amigos cercanos tuvieron un impacto trascendental en su manera de entender la soledad y el abandono, desde el fallecimiento de su prima Sophia, cuando Emily tenía trece años, hasta el de su querido sobrino Gilbert —hijo de su hermano Austin y su amiga Sue— a la edad de ocho años. En 1874 murió su padre, un deceso profundamente doloroso para toda la familia; a él le sucedió, en 1882, la muerte de su madre, que había quedado inválida unos años antes y, por tanto, había dependido de los cuidados de Emily y Lavinia ("We were never intimate Mother and Children while she was our Mother – but […] when she became our Child, the Affection came –", L792, 754-755), y finalmente en 1883 comenzaron a manifestarse los síntomas de la enfermedad de Bright que habría de terminar con su vida tres años más tarde, a los cincuenta y cinco de edad.

Dickinson mantuvo varios intercambios epistolares a lo largo de su vida. Dos de ellos son particularmente importantes: el primero, del que se conservan sólo los borradores de tres cartas compuestas a principios de la década de 1860, atestigua la intensa relación emocional que entabló Dickinson con un hombre al que llamó su "Master". No se tiene certeza ni de la identidad del destinatario ni de lo que pudo haber respondido, en el caso, también incierto, de que Dickinson haya enviado esas cartas; y, sin embargo, las "Master Letters", llenas de pasión, añoranza y profesiones de fidelidad aun a costa de un dolor insoportable sugieren diversos modos de leer no sólo la biografía sino también los poemas de

amor, decepción y desesperanza de Emily Dickinson.

La segunda relación epistolar comenzó poco después de haber terminado la primera: en el año de 1862, la poeta envió una carta y una selección de cuatro poemas al editor de la revista Atlantic Monthly, el coronel Thomas Wentworth Higginson, pero no con miras a su venta o publicación sino con el más franco afán de recibir su consejo. De ahí en adelante Dickinson lo llamó su “preceptor”, y la correspondencia hubo de continuar hasta la fecha de su muerte en 1886. No obstante, Higginson nunca fue capaz de comprender la singularidad de Dickinson: sus poemas le parecieron extraños, desconcertantes e imperfectos (“scarcely comprehensible”, en palabras de Johnson, vii), y el editor continuamente la exhortó a demorar su publicación hasta que su escritura lograra adecuarse al gusto dominante de la poesía victoriana o a la cadencia del verso entonces de moda en los Estados Unidos.

Sólo una decena de poemas de Dickinson se publicó en vida de la autora, todos de manera anónima y probablemente sin su consentimiento, y la incredulidad y el desamparo de su reacción frente a la crítica de Higginson explica por qué llegó a la conclusión, alrededor de 1863, de que “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man –” (709): “You think my gait ‘spasmodic’ – I am in danger – Sir – You think me ‘uncontrolled’ – I have no Tribunal” (L265, 409). No fue sino hasta después de su muerte que Lavinia encontró en su habitación los cerca de 2,000 poemas que escribió su hermana, a veces al ritmo de uno o dos al día, en dos formatos distintos: alrededor de 700 de ellos, copiados en limpio en hojas de papel cosidas a mano, los llamados “fascículos”, que la poeta guardaba en un cofre de madera al pie de su cama; los demás, escritos de manera aparentemente casual al reverso de papeles ya usados, sobres de cartas, los márgenes de sus recetas de cocina y otros pedazos y fragmentos, “the gorgeous nothings”, que Dickinson escondía al fondo de los cajones, entre sus cosas, o que a veces adjuntaba a su correspondencia. Mabel Loomis Todd, la amante de Austin, hizo una primera selección de poemas en colaboración con Higginson, y en 1890 se publicó un primer volumen de Poems severamente editados —con la ortografía y puntuación normalizadas, la versificación dulcificada, las rimas suavizadas, etc. — a fin de adecuarse con mayor facilidad al estándar de la época. El volumen tuvo un éxito inmediato: se imprimieron seis reediciones en los primeros seis

meses de circulación, y un total de once en el curso de sólo dos años. A él le siguieron Poems: Second Series (1891) y Poems: Third Series (1896), y fue en estas versiones parciales, censuradas y adaptadas que Dickinson se leyó hasta el año de 1955, fecha en la que un editor de la Universidad de Harvard, Thomas H. Johnson, adquirió los derechos para editar una edición completa, restaurada, cuyo texto se deriva del cotejo de los manuscritos y respeta la idiosincrasia gráfica, prosódica y poética de Emily Dickinson.

Incluso a partir de un repaso biográfico tan sintético y, por ende, tan necesariamente somero como este, dos hechos de crucial importancia son los que se destacan. Por un lado, que Dickinson renunció al mundo exterior para adentrarse en las profundidades de su mundo interior; por otro, que su vida guarda una semejanza muy notoria con su poesía: ambas parecen apacibles, serenas, plácidas en la superficie, y, sin embargo, en su discreta heterodoxia, en su rechazo sutil de convenciones y expectativas, se encuentra la clave para acceder a la fuerza vital, volcánica, “That soundless tugs – within –” (365). La casa de su padre fue ciertamente la circunferencia de su vida, mas no la de su poesía: como ella misma escribió en un poema de 1864, “The Poets light but lamps –” (883), y la luz que proyecta la suya resplandece, no menos radiante, hasta el día de hoy.

Lenguaje y problemas textuales; síntesis de la crítica

Artífice incomparable de la lírica personal, Emily Dickinson es, en palabras de su biógrafo Richard Sewall, “the poet of the passing insight, the moment of vision, the unitary experience” (714). Su obra se caracteriza por la profundidad de su reflexión filosófica, por la agudeza y el alcance de su comprensión emocional y, en particular, por un uso extravagante e inaudito de la lengua inglesa, un estilo que constituye “a revolutionary attempt to engage every aspect of language in the interest of creating new meanings” (Leiter xi). Su proyecto poético, que investiga los límites del conocimiento humano y las distintas formas de hacerle frente a lo desconocido, a lo incognoscible, tuvo una influencia trascendental en el devenir de la poesía estadounidense moderna y

contemporánea.

Con todo, su propia obra se resiste a la categorización: no hay escuela o movimiento que pueda contenerla, por lo que la crítica ahora prefiere clasificarla, junto con otros poetas como Whitman, en un grupo que denomina "early modernists", en tanto que se proponen como precursores de las prácticas y técnicas características de las vanguardias. Desde luego, la naturaleza innovadora de su poesía no fue del todo comprendida en un principio: uno de sus primeros críticos, Arlo Bates, escribió para el Boston Sunday Courier del 3 de noviembre de 1890 que en todo el volumen de Dickinson "there is hardly a line […] which cannot be objected to upon the score of technical imperfection", si bien reconoce, más adelante en su reseña, que tampoco hay un solo verso "which fails to throw out some gleam of genuine original power, of imagination, and of real emotional thought" (Buckingham 29). Hoy en día, con la ventaja de una mirada retrospectiva, es evidente que Dickinson fue una de las grandes rebeldes de la literatura del siglo XIX: como Goethe, como Byron, Dickinson tuvo el valor de desafiar las convenciones literarias de su tiempo y se atrevió, aun a costa del asombro o la incomprensión de todo aquel que la conoció, a encontrar la manera idónea de decir lo que tenía que decir.

Una de las razones por las que la poesía de Emily Dickinson resulta tan sorprendente en primera instancia es el hecho de que su pensamiento se deleita en la paradoja. La poeta podía dirigir su mirada en dos sentidos diametralmente opuestos a un mismo tiempo: el mundo natural y el mundo intelectual, por ejemplo; el ámbito físico y el metafísico, el presente incierto y el futuro casi tangible. Gran parte de la resistencia que oponen sus poemas a primera vista estriba justamente en que combinan facilidad y dificultad, o, por decirlo de otro modo, en que su apariencia es engañosamente simple: al oído, e incluso algunas veces a la vista, sus estrofas parecen las de una canción o balada cándida y fácil de improvisar; sin embargo, la reflexión a la que invita la relectura revela una sensibilidad profundamente filosófica, inflexible en su inquisición, que se niega a conformarse con soluciones comunes y ordinarias.

Dickinson recurre, por lo general, a un conjunto de técnicas y estrategias poéticas que, de forma esquemática, puede decirse que distinguen su estilo. En términos formales, la gran mayoría de sus poemas se adecua a la forma estrófica tradicional del common metre, también llamado hymn o ballad stanza, que alterna tetrámetros y trímetros yámbicos en cuartetas en las que riman sólo los versos pares. Dickinson eligió esta forma poética, sin lugar a dudas, por la familiaridad de sus ritmos y cadencias: es el verso en el que está compuesta una gran cantidad de los himnos protestantes que debió haber escuchado cientos de veces en la iglesia. No obstante, como lectora ávida de poesía romántica, sabía muy bien que Wordsworth y Coleridge (notablemente en “The Rime of the Ancient Mariner”) habían revivido el uso de la ballad stanza en un esfuerzo por dotar a la poesía de una naturalidad semejante a la de las baladas folklóricas, por volver a una lírica más accesible, menos compleja y elitista que la que dominó el gusto literario del siglo XVIII.

A manera de contrapunto, o en contraste con este candor superficial, Dickinson utilizó una gramática transgresora, deliberadamente anormal, cuya intención era la de potenciar las capacidades expresivas del lenguaje: por medio no sólo de la extrañeza sino, principalmente, de la indeterminación, sus construcciones sintácticas permiten la coexistencia o simultaneidad de varios significados posibles en un mismo contexto lingüístico, una técnica que Cristanne Miller denomina “syntactic doubling” (citada en Leiter 25). La poeta se toma la libertad, no avalada por las convenciones del lenguaje, de no conjugar verbos, de no marcar plurales, de omitir auxiliares o preposiciones, de dejar verbos transitivos sin objeto, de procurar la anfibología, etc. en aquellos casos en los que la imprecisión brinda posibilidades interpretativas distintas; en otras palabras, Dickinson desarticula el lenguaje, lo despoja de sus inflexiones y conectores, y lleva esto a cabo con el objeto de ofrecer alternativas múltiples contenidas en una expresión densa y compacta. A esta estrategia, que busca intencionadamente evitar la estabilización del texto, se le suma la ausencia de títulos, el uso de mayúsculas enfáticas y, sobre todo, la extrañeza gráfica de sus características rayas, que Dickinson emplea con propósitos musicales y retóricos, no sólo en sustitución de los signos convencionales de puntuación. La mezcla de todas estas técnicas da como resultado una complejidad productiva y significativa, en tanto que deja en manos del lector la responsabilidad de gobernar el poema, de encontrar el nexo entre las imágenes que presenta, de sopesar la importancia y relevancia de la polivalencia, de escuchar por sí mismo

los ritmos, las pausas y los silencios de los versos. En este sentido, el hecho de que Dickinson renuncie a ejercer un control autorial sobre el texto es indicio de una creencia, mucho más moderna que decimonónica, en el poema como variación en potencia. Como ella misma escribe en 1862,

I dwell in Possibility –

A fairer House than Prose –

More numerous of Windows –

Superior – for Doors –

(657, versos 1-4)

La poesía de Emily Dickinson, su morada, es un universo de habitaciones pequeñas (stanzas), de ritmos modulados con sutileza, de rimas delicadas, asonantes, imperfectas. Cada uno de sus poemas se propone como una búsqueda individual, a veces a partir de la observación de la naturaleza ("A narrow Fellow in the Grass / Occasionally rides", 986), a veces a partir de un terror elemental o un deseo profundo ("Wild Nights – Wild Nights!", 249), o a veces a partir de un adagio con regusto de verdad universal ("We do not play on Graves / Because there isn't Room –", 467). La exploración de sus temas no deja nunca de mostrar una integridad filosófica sorprendente: su razonamiento no lo conduce o determina la avidez de una explicación sino un afán sincero de investigar el problema en curso, y consecuentemente la mayoría de sus composiciones termina en un momento de incertidumbre, en un final abierto o suspendido. Su tono oscila entre los extremos de la esperanza y el desconsuelo, pasando por toda una gama de estadios intermedios de ambigüedad, y, del mismo modo en que la poeta acopla sencillez y exigencia en términos formales, su particular manera de ver el mundo combina también abstracción y concreción, ternura y crueldad, precisión e indeterminación.

Emily Dickinson encontró, sin lugar a dudas, una voz única e inconfundible. Es una voz suave, y sin embargo enérgica, apasionada, llena de la capacidad de asombro, que ella misma llamó su dominio, su reino, en el instante en que se decidió, en un acto de autogénesis, a decir “I’m ceded – I’ve stopped being Theirs –” (508). Esa voz, es cierto, no ha sido fácil de entender en el curso de ciento treinta años, como demuestran, en un principio, las enmiendas de Higginson y Todd, como traslucen las reseñas de Arlo Bates y otra decena de críticos a lo largo de la década de 1890, ninguno de los cuales estaba preparado todavía para justipreciar su idiosincrasia (ver Buckingham).

Los veinte años subsiguientes a la publicación de Poems, Second Series y Third Series fueron testigo de una disminución en la popularidad de Dickinson, en parte porque el estudio académico de muchos poetas modernos quedó suspendido a causa de la Primera Guerra Mundial; sin embargo, entre 1920 y 1929, las publicaciones de cartas y poemas inéditos, a cargo de Martha Dickinson Bianchi, la sobrina de Emily, suscitaron una nueva oleada de comentarios críticos en torno a su trabajo. En particular, el poeta Conrad Aiken contribuyó a consolidar la reputación de Dickinson al situarla en su famosa antología de Modern American Poets “among the finest poets in the language” (citado en Grabher et al. 243) en una época en la que comenzaba a profesionalizarse el estudio de la literatura estadounidense como disciplina académica (1924). Amy Lowell, seis años más tarde, publicó el primer ensayo que identificaba a Dickinson como una poeta “protoimagista”, sentando así las bases para todo tratamiento subsecuente de su obra como precursora de las vanguardias (Benfey en Martin 2002: 34).

La década de los cuarenta presenció, de nuevo, una merma en la publicación de estudios académicos, pero no debido esta vez a la Segunda Guerra Mundial sino, mayoritariamente, a una sospecha, paulatina pero generalizada, en torno a la fiabilidad de las ediciones que hasta el momento se hallaban en circulación. El ensayo de Eunice Glenn, “Emily Dickinson’s Poetry: A Revaluation”, de 1943, es uno de los primeros ejemplos del giro formalista que defiende la escuela del New Criticism, y, con su exhortación a abandonar las interpretaciones biográficas a favor de un análisis objetivo del texto, instaura una nueva tradición en la lectura y apreciación crítica de la poética de “the Belle of Amherst”.

La publicación, en 1955, de la edición variorum de Thomas H. Johnson, The Complete Poems of Emily Dickinson, detonó un auge de estudios críticos que sigue en pleno esplendor hasta el día de hoy. A todo un campo de investigación en torno a los procesos de edición se ha sumado una amplísima gama de estudios culturales, en particular a partir de los años sesenta. La crítica feminista, comprensiblemente, ha vuelto la mirada a Emily Dickinson, ya sea para nombrarla la gran Poeta-Madre, símbolo de rebelión y subversión, o bien para señalar el convencionalismo del que nunca pudo escapar en vida (los ensayos de Mary Loeffelholz, "Etruscan Invitations: Dickinson and the Anxiety of the Aesthetic in Feminist Criticism", y Margaret Dickie, "Feminist Conceptions of Dickinson", son quizá los recuentos más completos de los diversos enfoques feministas hasta finales de siglo XX). En contraposición a esta tendencia crítica, Shira Wolosky y, sobre todo, Camille Paglia —que hizo enfurecer a más de una persona con su lectura de Dickinson como una poeta sadomasoquista en Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson (1990)— lucharon, a lo largo de la década de los noventa, por evitar el encasillamiento ideológico de la poeta, que, de acuerdo con Wolosky, "Having been so long locked in her room, […] now seems in danger of being locked in her drawer" (citada en Christensen 27).

A todos estos estudios críticos, principalmente literarios, debe añadirse una larga lista de biografías, unas menos tendenciosas que otras, y un sinfín de trabajos en torno a sus relaciones familiares, al meticuloso cuidado de su jardín (incluyendo un estupendo herbario publicado en versión facsimilar por la Universidad de Harvard en 2006) e incluso a las recetas de cocina que la hicieron merecedora de premios en Amherst. Por último, si bien no menos importante, debe recalcarse la profunda influencia que ejerció Emily Dickinson en las principales poetas norteamericanas del siglo XX, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Adrienne Rich, e incluso, de manera indirecta, Sylvia Plath y Anne Sexton, todas las cuales, de una o de otra forma, pueden llamarse descendientes suyas en una tradición de poesía femenina estadounidense que es, sin lugar a dudas, una de las más notables en el devenir de la literatura contemporánea.

Con la divulgación de las primeras ediciones, las primeras reseñas y los primeros comentarios críticos surgieron también las primeras versiones de Emily Dickinson en otros idiomas. Desde entonces, se cuentan por centenares los traductores que se han esforzado por trasladar sus poemas a más de veinte lenguas en todo el mundo. Selecciones de la obra, si no es que la obra completa, pueden encontrarse en numerosas versiones al francés, italiano, alemán, portugués, ruso, sueco, finés, chino, japonés y coreano, al igual que a otro conjunto de lenguas, quizá menos conocidas en Occidente, como el farsi y el kurdo. Una edición especial de The Emily Dickinson Journal titulada “Swearing by the Cuckoo: Translators on Translating Emily Dickinson’s Poetry” (6:2) estuvo dedicada, como indican sus editores, a discutir “the cultural, etymological, conceptual, metaphorical, and philosophical challenges of translating a poet like Dickinson into other languages” (2).

Si bien es cierto que, desde 1890, y a lo largo de ciento treinta años, dicha labor de traslación interlingüística la ha emprendido toda clase de intérpretes, traductores profesionales, escritores, artistas, académicos y lectores aficionados, no es ninguna casualidad —aunque ciertamente es tema de un estudio distinto— que la lista de expedicionarios la encabecen casi siempre los poetas. A decir verdad, en cada una de las principales lenguas recién aludidas existe, cuando menos, una versión consagrada, y por lo común pionera, con la firma de un poeta traductor de reconocido prestigio: el alemán atesora las “philologically faithful and artistically perfect recreations” de Paul Celan (Hagenbüchle 30); el mundo lusófono, las traducciones del modernista brasileño Manuel Bandeira, interesado en la creación de un “ritmo dissoluto” (ver Müller), al igual que las de los poetas portugueses Jorge de Sena y Ana Luísa Amaral; la francofonía, el perseverante trabajo de Claire Malroux, motivado por una profunda identificación con el “réalisme féminin” de Dickinson (Palmieri en Mitchell y Stuart 34-35), y el neerlandés, con los llamados “ejercicios” de Simon Vestdijk, cuyo “impact on the Dutch audience […] has been enormous” (de Vooght en Mitchell y Stuart 52).

Para nosotros, en el mundo de habla hispana, esa figura fundadora es el gran poeta Juan Ramón Jiménez. Suyas son las primeras traducciones de Dickinson a la lengua española, una selección mínima de tres poemas (674, 1687 y 308) que

incluyó en su famoso Diario de un poeta recién casado (1917) luego del viaje que realizó con su esposa Zenobia Camprubí por América del Este. Como ha documentado exhaustivamente Ana María Fagundo, la influencia de Dickinson en Juan Ramón fue decisiva en el curso que habría de tomar su poesía a partir de 1916 (ver también Calvillo 2018). Y son precisamente los herederos literarios de este Juan Ramón, los que más aprendieron de esa "revolución técnica" que supone el "descubrimiento de que su misión poética no es la de narración de un momento sentimental o la de recreación de lo sensorio [...] sino la definición conceptual de una experiencia" (Gicovate 29), los que continuaron con la encomienda de traducir a Emily Dickinson para los hablantes de la lengua cervantina.

En México, los poetas Xavier Villaurritia, Salvador Novo y Gilberto Owen, miembros de la generación de Contemporáneos, leen con asiduidad a Jiménez y se internan en el mundo de la poesía de los Estados Unidos gracias a la antología de Conrad Aiken. Villaurrutia publica una "Guía de poetas norteamericanos" en 1928 en la que señala la manera en que Dickinson "anticipa a la nueva poesía los finos ritmos, el gusto epigramático y un admirable deseo de exactitud y síntesis" (91-92), pero es Gilberto Owen, el trashumante, el que siente de inmediato una extraña "afinidad espiritual", un "parentesco" (Schneider 3) con la poeta que, a diferencia suya, vivió encerrada toda su vida adulta. Después de visitar su finca en Amherst, alrededor de 1929, Owen prepara, supuestamente, una selección de doscientos poemas en traducción al español, de que publica sólo un adelanto en El Tiempo de Bogotá en 1934. Las "versiones a ojo" del diario colombiano —así llamadas por su intención "[not] to render the poems in direct equivalence, but to bend his own language, to invent a form with which to recast them in Spanish" (Luiselli 339)— son todo lo que se conserva de dicha antología oweniana que, si acaso existió alguna vez, probablemente se ha perdido de manera irremediable (ver Calvillo 2019a). Con todo, esos ocho poemas son de extraordinario interés por derecho propio y anticipan por mucho la tercera aparición de Emily Dickinson en nuestra lengua.

No es sino hasta 1945 que se publica en Iberoamérica, en formato de libro, la primera recopilación más o menos sustancial de la obra poética. Firman la traducción dos poetas de la Generación del 27, Ernestina de Champourcin y Juan

José Domenchina, para entonces ya exiliados en México a causa de la Guerra Civil española. Para ellos, como para todos los de su grupo, es también Juan Ramón Jiménez un poeta de cabecera. Su volumen de Obra escogida es más que curioso, no sólo por los criterios que gobiernan la selección y traducción de los sesenta y siete poemas que lo conforman, sino también, y sobre todo, por el extenso prólogo de Domenchina, en el que, con una prosa exquisita, pero sin el más mínimo recato, el español arremete contra la poeta cada vez que se presenta la oportunidad. En su opinión, la "descaminada pueblerina" (16) no es capaz de entonar más que "vagidos o briznas de expresión" (12), trémula escribana de un "arte pueril" (13) "que no convence" (17): a lo sumo, su "poquedad lírica" (18) tiene a su favor "el candor un poco marrullero de la puritana egoísta" (11). "Si una nuez pensara", se atreve a opinar, "pensaría como Emily Dickinson" (12), y a final de cuentas, para curarse en salud, confiesa que "Si en nuestra versión hay algo genuino [se debe] a la noble voluntad de sacrificio y aún de anonadamiento generoso en que se entercó mi mujer" (25). Discrepancias aparte, lo cierto es que la antología de Champourcin y Domenchina se leyó profusamente a mediados de siglo, y que aun a la fecha no deja de ser un documento notable por la enorme diferencia de gustos y sensibilidades que prima en la temprana recepción de Emily Dickinson en el mundo de habla hispana.

Champourcin y Domenchina no fueron los únicos poetas del exilio español que tradujeron la poesía de "the Belle of Amherst". En el mismo caso se encuentran Nuria Parés, traductora del volumen Emily Dickinson: una biografía interpretativa, de Thomas H. Johnson (1955), repleto de citas textuales, y Agustí Bartra, que incluyó una colección de veinte poemas en la Antología de la poesía norteamericana publicada por primera vez en 1959, en edición bilingüe, en la Universidad Nacional Autónoma de México. A la breve lista habría que añadir el nombre de León Felipe, cuyas traducciones, aunque realizadas durante su estancia en Cornell University en los años veinte, no se publicaron sino hasta 2017. Con todo, los refugiados republicanos constituyen sólo una muestra, llamativa y reveladora por pequeña que sea, de la gran cantidad de poetas en todo el mundo hispanohablante que se han dado a la tarea de traducir a Emily Dickinson. A ella se suman los mexicanos Bernardo Ortiz de Montellano, Rosario Castellanos, Alberto Blanco, Pura López Colomé y Hernán Bravo Varela, las argentinas Silvina Ocampo y Paulina Vinderman, el colombiano José Manuel Arango, los venezolanos Rafael Pineda y Anna María Leoni, las uruguayas Amanda Berenguer y Ulalume González de León, la salvadoreña

Claribel Alegría, la cubana Amparo Rodríguez Vidal, los nicaragüenses Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, los españoles Marià Manent y Lorenzo Oliván —la lista es interminable e injusta—, y a ellos, a su vez, se suma un enorme repertorio de escritores y traductores cuya mención, cuya inserción en la historia y cuyo merecido reconocimiento se sacrifican ahora a favor del análisis pormenorizado de una selección diminuta, si bien representativa y manejable, de poemas de Emily Dickinson en español.

En una miniatura poética que se ha vuelto célebre por su aparente timidez, por su encantadora modestia, "the Belle of Amherst" les ruega a sus lectores —futuros o hipotéticos— que juzguen con ternura el legado de su obra:

This is my letter to the World

That never wrote to Me –

The simple News that Nature told –

With tender Majesty

Her Message is committed

To Hands I cannot see –

For love of Her – Sweet – countrymen –

Judge tenderly – of Me

(441)

Lo curioso es que este poema, como el resto de su obra, no parece estar dirigido

solamente a sus “Sweet – countrymen”: esta es su carta al Mundo y, como señala Helen Vendler, “[it] is addressed not to the private receivers of her poetry in her time and place, but to the worldly world, unaware of her existence” (2012: 237). Quizá Emily Dickinson sabía, de algún modo, que la posteridad habría de traducirla. Los siguientes capítulos del presente trabajo estarán dedicados a investigar cómo es que “Her Message is committed” en una selección representativa de traducciones al español.

Naturaleza, lenguaje y consciencia

No es una casualidad que uno de los grandes temas de la poesía de Emily Dickinson sea la naturaleza, a juzgar por todo el tiempo que pasó en la finca de su padre, The Homestead, cuidando sus flores o simplemente observando el jardín por la ventana, ni tampoco que la contemplación de la escena natural sea para ella la ocasión de meditaciones sobre el ser y la muerte, la fragilidad de la vida, el paso del tiempo y la condición esencialmente significativa de las cosas, los mensajes divinos "deep down things" de los que está cargado el mundo, en palabras de Hopkins (1468). A decir verdad, este podría ser el punto de encuentro más evidente de Dickinson tanto con el movimiento romántico en Inglaterra y el resto de Europa como con el trascendentalismo de Emerson y Thoreau que había florecido apenas a unos cuantos kilómetros de su casa en Amherst, Massachusetts. Y, sin embargo, las idiosincrasias del temperamento moderno de Dickinson la distinguen de románticos, idealistas y trascendentalistas tanto, quizá, como la peculiaridad de su ritmo y la excentricidad de su visión poética.[20]

Sus hazañas en el tratamiento aparentemente tímido y candoroso de temas naturales son tan variadas que a veces es difícil reconciliar la abstracción de la que es capaz, lo conceptual que puede llegar a ser su pensamiento, con la frescura y la inocencia de la poesía que pareciera más inmediata, menos consciente de las restricciones de un lenguaje que se interpone entre el suceso y su representación artística. No son pocos los poemas que tratan, quizá de manera paradójica, de escapar del marco intelectual impuesto por el lenguaje, forzosamente nominal y representativo, y que buscan formas menos convencionales, menos domesticadas de investigar y aprehender la experiencia. Así, por ejemplo, en el poema 318, el amanecer no se explica de manera directa sino que se reconoce en las colinas que poco a poco se descubren del manto de la noche como uno se despoja de sus prendas:

I'll tell you how the Sun rose –

A Ribbon at a time –

The Steeples swam in Amethyst –

The news, like Squirrels, ran –

The Hills untied their Bonnets –

The Bobolinks – begun –

Then I said softly to myself –

"That must have been the Sun"!

(318, versos 1-8)

La salida del sol no es, al principio, un acontecimiento que se pueda identificar y, por tanto, denominar: la voz poética registra una serie de impresiones, improntas gráficas en un paisaje que se altera a medida que lo toca la luz. Cada uno de los cambios es indicativo, un listón que se desata y anuncia el despertar de la vida al romper el alba ("each metaphorically representing one chromatic half-step in sunrise", Vendler 2012: 65); sin embargo, la intelección cabal del suceso es posterior, una consecuencia de su nombramiento: "That must have been the Sun!" El progreso es, por decirlo así, edénico, y transita de la percepción a la comprensión y luego al concepto. Son poemas como este los que le han ganado a Dickinson el título de máxima sacerdotisa de una "religión natural" (Sewall, citado en Leiter 174) pura y lozana, impoluta, ajena a cualquier sistema de organización:

Some keep the Sabbath going to Church –

I keep it, staying at Home –

With a Bobolink for a Chorister –

And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –

I just wear my Wings –

And instead of tolling the Bell, for Church,

Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –

And the sermon is never long,

So instead of getting to Heaven, at last –

I'm going, all along.

(324)

Para Dickinson, al igual que para los trascendentalistas, la obra y la gracia de Dios se encuentran en la naturaleza, en el mundo de las cosas, como la aurora y las aves, que predican sermones divinos si uno tan sólo presta la atención necesaria.[21] El paraíso está en esta vida terrenal, según Dickinson; no hay que esperar a la que sigue si se es capaz de reconocer el milagro que acontece todos los días. Esta es la escena natural que la poeta habita, no sólo que observa y registra desde la distancia. Un poema en particular, el 328, documenta precisamente el fracaso de un experimento que buscaba retratar la naturaleza desde un punto de vista objetivo y apartado y, como hace notar Vendler (2012: 157), "this bizarre little narrative" demuestra tanto la "sparing factuality" de Dickinson como "her capacity for showing herself mistaken".

A Bird came down the Walk –

He did not know I saw –

He bit an Angleworm in halves

And ate the fellow, raw,

And then he drank a Dew

From a convenient Grass –

And then hopped sidewise to the Wall –

To let a Beetle pass –

(328, versos 1-8)

El poema comienza con la intención casi declarada de observar al ave en su actividad y entorno naturales sin la menor interferencia humana (“He did not know I saw”: “No sabía que lo miraba”). La presencia de la voz poética es discreta, marginal, en la escena que inspecciona no sólo en tanto que no permite que nada la perturbe sino también, y principalmente, en tanto que procura registrarla sin que nada humano quede proyectado en ella. No hay personificación en el ave, aun cuando lo identifique como un “He” (no es ni el ruiseñor de Keats ni la alondra de Shelley, por ejemplo), y el pájaro hace lo que le dicta su instinto sin preocuparse por distinciones que sólo competen a los humanos (“And ate the fellow, raw”, incapaz de discernir entre lo crudo y lo cocido, insignia de la civilización). El segundo verso puede leerse de manera distinta, entonces (“He did not know [–] I saw”: “No estaba consciente, me di cuenta”), una vez que se considera que el propósito de la voz poética en un principio es observar de cerca, con extraordinario detalle y sensibilidad, un

mundo que obedece sus propias leyes y que ignora la conceptualización que lleva a cabo la consciencia humana. Después de un par de versos (9-10) que captan la curiosa inquietud, la volatilidad del movimiento cotidiano del ave, la tercera estrofa incorpora, bajo advertencia ("I thought"), la primera intervención del pensamiento de la observadora:

He glanced with rapid eyes

That hurried all around –

They looked like frightened Beads, I thought –

He stirred his Velvet Head –

(328, versos 9-12)

El resultado de este "thought" —una idea que sin duda irrumpe en la candidez de la escena— es un símil, una instancia de lenguaje figurado que encuentra parecidos en objetos necesariamente distintos, que traduce el mundo fáctico en un mundo conceptual y que, por tanto, implica la participación subjetiva de la voz poética que traza la analogía: tampoco es casual que la primera semejanza que descubre ("They looked like frightened Beads") lleve consigo un juicio o, cuando menos, la apreciación de un estado emocional ("frightened") que probablemente la observadora proyecte en el ave, como parece corroborarlo la ambivalencia sintáctica de los siguientes tres versos:

He stirred his Velvet Head –

Like one in danger, Cautious,

I offered him a Crumb

(328, versos 12-14)

Quien procede con cautela, como si estuviera en peligro, puede ser tanto el ave como la voz poética, ya que la indeterminación deliberada de una puntuación heterodoxa deja en manos del lector la decisión de encabalgar o no los versos 12 y 13.[22] Es en este punto, pues, que la observadora sale de su escondite: se involucra en la escena, ofrece una migaja, y el pájaro, asustado, levanta el vuelo. Del mismo modo, el poema cambia su estrategia y abandona su pretensión de objetividad:

halfway through the fourth stanza, the poem takes off just as the bird does… Departing from precise observation, the speaker can only convey what she perceives, […] the ecstatic images with which [the bird's] flight is compared. (Leiter 25)

Dickinson parece reconocer que el lenguaje directo es insuficiente para describir con precisión el portento que es el vuelo de un ave y al mismo tiempo hacerle justicia a su belleza, y es por ello que a partir de entonces el poema se entrega por completo a la metáfora, al lenguaje conceptual y figurado:

Like one in danger, Cautious,

I offered him a Crumb

And he unrolled his feathers

And rowed him softer home –

Than Oars divide the Ocean,

Too silver for a seam –

Or Butterflies, off Banks of Noon

Leap, plashless as they swim.

(328, versos 13-20)

En el mundo de los hechos objetivos las plumas no se "desenrollan", las aves no se atavían de "Terciopelo" y "Abalorios" y mucho menos "reman" por los aires "más suave" (softer, adjetivo comparativo en lugar de una frase adverbial, more softly) "que los Remos que surcan el Océano". Anderson opina: "This is the flight of a bird seen, in some respects, with the soul, rather than finite eyes" (35). A la mitad del poema la voz poética parece haber llegado a la conclusión de que es imposible dar cuenta de la gracia, la soltura, la elegancia del vuelo de un ave en términos objetivos cuando todo lo que se tiene es el lenguaje y todo lo que se conoce —y ni siquiera tan bien, para tal caso— es el ámbito de lo humano; es decir, cuando todo lo que tenemos a nuestra disposición para entender lo que nos es ajeno e irrealizable es la metáfora. Y una vez consagrada al lenguaje figurado —que, a diferencia del objetivo, sí está particularmente diseñado para hacer evocaciones sublimes de la belleza—, el procedimiento analógico convierte, en efecto, los símiles en metáforas cada vez más complicadas y sugerentes para concluir el poema: el ave vuela más o menos como una balsa se desliza sobre el agua, y "más o menos" porque los remos dejan tras de sí una estela, el vestigio del esfuerzo humano implicado en el desplazamiento por un elemento que nos es impropio, en contraste con el ave, que viaja por un medio "too silver for a seam", demasiado argénteo como para (dejar) una costura visible; es decir, cuyo vuelo es tan grácil que el aire no parece oponer resistencia (ver Vendler 2012: 159). "Or", termina Dickinson, ofreciendo una alternativa todavía más metafórica, por si acaso la analogía anterior resulta demasiado difícil de visualizar, "Butterflies, off Banks of Noon / Leap, plashless as they swim". De nuevo, las mariposas no nadan en el mundo fáctico, pero si lo hicieran, si saltaran de los "Bajíos del Mediodía" —la luz del sol totalmente metafórica ya —, y si su nado fuera "plashless" (un término inventado, desde luego, que niega

con el sufijo –less la salpicadura onomatopéyica), esa locomoción, comparada con lo arduo que es el movimiento humano, sería semejante a la magia de un ave en vuelo.

Visto así, el 328 es, más que un poema sobre la naturaleza, un poema epistemológico, y el camino que recorre es el tránsito de un punto de vista objetivo al reconocimiento de la propia subjetividad implicada en la percepción. Sin embargo, no todos los poemas de observación minuciosa de la escena natural son así; por lo contrario, si algo caracteriza este tema en la obra de Dickinson es su versatilidad. Hay otro poema, por ejemplo, el 1463, que también describe el vuelo de un ave, esta vez un colibrí,[23] pero lo hace desde un punto de vista radicalmente distinto. La poeta en esta ocasión se ocupa de ofrecer no la concepción metafórica sino la imagen mental, la huella que imprime el paso instantáneo de un colibrí en el espectro perceptual de un ser humano:

A Route of Evanescence

With a revolving Wheel –

A Resonance of Emerald –

A Rush of Cochineal –

And every Blossom on the Bush

Adjusts its tumbled Head –

The mail from Tunis, probably,

An easy Morning’s Ride –

(1463)

El 1463 es un poema que registra, más que a un colibrí —al que ni siquiera se menciona por su nombre—, la manera en que se capta un acontecimiento que en el mundo de los hechos sucede con mayor rapidez de lo que pueden procesar el ojo y la mente. En un principio sólo se tiene la certeza del efecto, la conmoción que provoca, el rastro color esmeralda y carmín que el ave deja impreso en las sensaciones, una ráfaga fugaz que se ha desvanecido ya para el momento en que uno trata, al igual que las flores, de salir de su asombro y volver a "ajustar su cabeza atropellada". Como indica Felstiner, "Swift evanescence leaves us in a sensory merge of motion, color, sound: a precious bright green humming, a scarlet or ruby-throated rush" (208). En este poema, del mismo modo que en el 318 ("That must have been the Sun!"), la identificación conceptual del fenómeno ("The mail from Tunis, probably") es posterior, consecuencia o resultado de una percepción que tiene lugar en un nivel previo o más primitivo que el de la consciencia o la inteligencia.

Sin duda, es todo un logro en términos artísticos que, como sucede también en la pintura impresionista, el discernimiento preciso del objeto se consiga por medio no de su descripción directa o indirecta, del recuento detallado de su esencia o apariencia, sino, más bien, del inventario de trazas o vestigios que deja el objeto al pasar por los sentidos, seguido de cerca por la reacción intelectual que trata de dar cuenta del desconcierto, de emerger de la perplejidad con la ayuda de una explicación que resulte comprensible. No obstante, la identificación de estas operaciones mentales, del principio consecutivo de la percepción humana, lleva consigo implicaciones de trascendental importancia para la poesía de Dickinson (ver, por ejemplo, el poema 341, "After great pain, a formal feeling comes", y su discusión detallada en el siguiente capítulo): los hechos sólo se comprenden una vez que han sucedido —no antes, no al mismo tiempo—, y esta regla aplica tanto para el "easy Morning's Ride" de un colibrí como para el dolor, la pérdida y la muerte. Luego entonces, hay algo fundamentalmente trágico en la visión dickinsoniana de la consciencia, y es que, para el momento en que uno convierte la experiencia en conocimiento, la experiencia ha sucedido ya, está en el pasado, y es probable que el goce del conocimiento no pueda ser retroactivo. La consciencia, pues, está siempre un paso atrás de la experiencia, y a veces la comprensión llega cuando es ya demasiado tarde.

Dickinson es exquisita como poeta de la naturaleza, al igual que lo son Emerson y Thoreau, al igual que exquisito es su contemporáneo Whitman como poeta de la ciudad, pero quizá lo que más interesa a Dickinson no es la escena natural en sí sino las maneras en que puede explorarse, los modos en que la mente la procesa: cómo trata de entenderla y de entenderse a sí misma a medida que la investiga. Como ella misma reconoce en otro poema,

To make a prairie it takes a clover and one bee,

One clover, and a bee,

And revery.

The revery alone will do,

If bees are few.

(1755)

Sus poemas más innovadores y propositivos centran su atención, pues, en “the revery”, no en las praderas, los tréboles y las abejas —es decir, en el mundo que es capaz de engendrar el poder de la imaginación—, y pueden llegar a ser sorprendentemente abstractos, como en el caso del 1463. La poesía más compleja de Dickinson es difícil de visualizar, a diferencia de la de algunos románticos como Wordsworth, por ejemplo, y difícil de desentrañar por medio de los mecanismos habituales, como la lógica, puesto que se da a la tarea ya no de representar el mundo por medio del lenguaje sino de evidenciar que ese lenguaje precisamente es distancia que se interpone, en calidad ya sea de mediador o de obstáculo, entre el individuo y el mundo. Lenguaje y consciencia, pues, interpretan la escena natural como si se tratara de un texto lleno de mensajes cifrados, un sistema o aparato semiótico en el que existe, en potencia, un significado susceptible a la descodificación. Es esta lógica la que explica que Dickinson tenga también un conjunto de poemas ominosos, fatídicos, en los que las vicisitudes de los ciclos naturales se presentan con el temor de un presagio.

El crepúsculo y el otoño se convierten así en admonición, en amenaza de decadencia y muerte, tal como sucede en el poema 764:

Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn –

Indicative that Suns go down –

The Notice to the startled Grass

That Darkness – is about to pass –

En este poema analógico, el presentimiento, un augurio de la extinción de la luz, se ofrece en términos de una sombra que se cierne sobre el jardín. “Dickinson projects a temporal mental state outwards, into the physical space of the garden”, arguye Luiselli, “But simultaneously, this outward projection modifies space” (340). La sombra, desde luego, se vuelve reveladora, “indicativa”, únicamente en virtud de una anticipación que sucede en el dominio de la mente: es al interior de la consciencia humana, y no en la naturaleza, que los sucesos se interpretan, se traducen y cobran significación. Y en ocasiones sus mensajes resultan demasiado estridentes, dolorosos, como en el célebre 348:

I dreaded that first Robin, so,

But He is mastered, now,

I’m some accustomed to Him grown,

He hurts a little, though –

I thought if I could only live

Till that first Shout got by –

Not all Pianos in the Woods

Had power to mangle me –

(348, versos 1-8)

La voz poética no deja de reconocer que hay armonía en los “Pianos del Bosque” y el primer “Grito” del zorzal, pero es música que, sin embargo, “duele un poco”, ya que anuncia la llegada de una nueva estación y, con ella, el recordatorio de que se está un año más cerca de la muerte. Como apunta Leiter, “She is both a sufferer outside nature and one profoundly sensitive and therefore vulnerable to it” (95). El poema adopta una postura contraria a la de Thoreau en Walden, por ejemplo, cuyo proyecto es internarse en la naturaleza “to live deep and suck out all the marrow of life” (88); contraria a la de Wordsworth, cuyo corazón se llena de placer al tiempo que “dances with the daffodils” (174), o incluso contraria a la de Whitman, que se vuelve uno mismo con el pasto “under your boot-soles” al final de “Song of Myself” (96); en Dickinson, los secretos de la naturaleza son punzantes, teme que la atraviesen, y en lugar de “lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass” (49), quisiera que las “hojas de hierba” crecieran lo suficiente para ocultarla de un mundo que la observa, la acosa, la lastima con el estruendo de su bombo y platillo:

I dared not meet the Daffodils –

For fear their Yellow Gown

Would pierce me with a fashion

So foreign to my own –

I wished the Grass would hurry –

So – when ’twas time to see –

He’d be too tall, the tallest one

Could stretch – to look at me –

I could not bear the Bees should come,

I wished they’d stay away

In those dim countries where they go,

What word had they, for me?

They’re here, though; not a creature failed –

No Blossom stayed away

In gentle deference to me –

The Queen of Calvary –

Each one salutes me, as he goes,

And I, my childish Plumes,

Lift, in bereaved acknowledgment

Of their unthinking Drums –

(348, versos 9-28)

Dickinson se corona así como “la Reina del Calvario” en un mundo cuya belleza, deslumbrante e irrefrenable, la crucifica con la floración de cada narciso y el zumbido de cada abeja; las criaturas que regresan año con año, sin que falte una sola, para recordarle que el ser humano no renace en primavera después del invierno que se avecina.

Certainly, Dickinson’s poetry contains celebrations of Nature’s “tenderness”… Yet the greater part of her nature poetry […] explores the essential mystery of nature, its fundamental separation from and chilling indifference to the human condition. (Leiter 206)

Luego entonces, la cualidad quizá más asombrosa de Dickinson como poeta de la naturaleza es su capacidad para exponer con igual justicia la esplendente belleza del mundo natural, el prodigio de todos los días, y la agudeza de las lecciones mortales que enseña. El mundo es tan intenso para aquel susceptible a sus mensajes que se vuelve, inevitablemente, un lugar peligroso.

Para Dickinson, pues, la única forma de soportar y hacerles frente a la potencia y la amenaza del mundo es abordarlas de manera sesgada. La oblicuidad caracteriza su obra entera, y es algo que ella misma reconoce en un poema que se ha vuelto una suerte de manifiesto o ars poetica (ver Leiter 180):

Tell all the Truth but tell it slant –

Success in Circuit lies

Too bright for our infirm Delight

The Truth’s superb surprise

As Lightning to the Children eased

With explanation kind

The Truth must dazzle gradually

Or every man be blind –

(1129)

En este poema breve, compacto y, sin embargo, sumamente intrincado —con una sintaxis saturada de anástrofes precisamente para demostrar la realidad de su contenido a través de la forma, es decir, que "el Logro en el Circuito radica"— Dickinson propone una definición personal de la metáfora, entendida no sólo como circunloquio, perífrasis o floritura del lenguaje (cfr. Mitchell 208) sino, más bien, como una ruta indirecta al conocimiento, una sabiduría a la que sólo se puede acceder de manera angular:

Dickinson's "slantness" is not just a strategy to conceal the particulars of her life, it is the essence of lyric poetry. By transmuting the unbearable into the bearable, a poem awakens the reader to the "Truth." (Leiter 181)

Esta comprensión y representación sesgada, oblicua, de la experiencia, que es para Dickinson la base de su modus operandi, la distingue de los románticos ingleses, por supuesto, e incluso de otros movimientos posteriores, vanguardistas, con los que se le ha comparado, por ejemplo, el imagismo de Ezra Pound y su compromiso con el "direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective" (294). La inclinación de su mirada, y el resultante acceso diagonal a una verdad que, como eclipse, como el relámpago, enceguece porque es "too bright for our infirm Delight", determina la obra de Dickinson en tanto le permite investigar los constructos mediante los cuales concibe el ser humano la realidad; es decir, en tanto brinda la ocasión de explorar la distancia

que media entre el fenómeno y su concepto, o, por decirlo todavía de otro modo, en tanto posibilita la inspección y cuestionamiento de los procesos mentales que construyen el significado. El sello distintivo de Dickinson, la palabra “slant”,[24] vuelve a aparecer, así pues, en uno de sus poemas más célebres, quizá el más importante en su tratamiento de la naturaleza, el lenguaje y la consciencia:

There’s a certain Slant of light,

Winter Afternoons –

That oppresses, like the Heft

Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –

We can find no scar,

But internal difference,

Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –

’Tis the Seal Despair –

An imperial affliction

Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –

Shadows – hold their breath –

When it goes, ’tis like the Distance

On the look of Death –

(258)

El poema 258 es un cuento de invierno, en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, el soneto 73 de Shakespeare:

That time of year thou mayst in me behold,

When yellow leaves, or none, or few do hang

Upon those boughs which shake against the cold…

(257, versos 1-3)

La contemplación del paisaje invernal se presenta como circunstancia para una reflexión en torno a la mortalidad y la decadencia. El tema no es nuevo, por supuesto —se remonta a los líricos arcaicos griegos, si no es que antes todavía —, y tampoco es del todo inesperado que un poema que comienza con la percepción de un cambio en la luz de invierno discurra y termine en “Death”, la extinción de la luz, en términos metafóricos. Lo que sí resulta novedoso y especialmente admirable en el poema de Dickinson, y no menos debido a su brevedad e intensidad, es la mezcla, persistente y reveladora, de lo visual y lo conceptual:

For us to create such groupings is an artificial exercise, of course, but it serves to point out what diverse threads Dickinson can combine in her closely woven

fabric of poetry… The impossibility of firmly separating the sense experience of landscape from the spiritual experience of Despair is a central point of the poem. (Vendler 2012: 127)

Más que sólo una anticipación, una nueva instancia de “Presentiment”, pues, el 258 es un poema sobre la traducción de los acontecimientos del mundo en significados relevantes para el ser humano.

La primera estrofa empieza con una observación cierta, o certera, de un sesgo en la luz durante la última estación del año, y ya desde entonces esta oblicuidad se reconoce como un cambio que pesa, que es opresivo y agobiante, como una marcha fúnebre. No es una casualidad que la voz poética traiga a colación símiles y metáforas que trazan vínculos conceptuales con el campo semántico de la religión (“Cathedral Tunes”, “Heavenly Hurt”, “An imperial affliction / Sent us of the Air”) en vista, claro, de que el objetivo primordial de la religión es facilitar el tránsito a la muerte, ya sea como paliativo en su aceptación o como almacén de todas las creencias y esperanzas que guardamos en torno a la continuación de la vida. “The connection between light and truth is an ancient one, and the winter Slant of light offers, in its ‘Meanings,’ the powerful, if desolate, emotional truth in ‘Despair’” (Vendler 2012: 126). El advenimiento del invierno, el fin del año y la muerte del mundo natural, todo ello condensado en un signo, el sesgo de luz, sirven en el poema como advertencia de que, si bien el mundo vuelve a florecer en primavera, el ciclo de las estaciones no brinda consuelo alguno para el individuo más allá de su propio invierno.

Este reconocimiento de nuestro destino inevitable, el castigo humano, la “Herida Celestial” que nos inflige el hecho terrible no sólo de morir sino de estar condenados a saberlo, de entrever la propia vulnerabilidad en el lenguaje de las estaciones, “no nos deja cicatriz”, escribe Dickinson, porque la transformación ocurre dentro, en la consciencia, “Where the Meanings, are”. Los significados no existen fuera de la mente: se construyen, son ecuaciones que convierten el mundo fenoménico en un universo cerebral “wider than the Sky” (632), y por ello nadie ni nada puede enseñarlas, explicarlas.[25] La marca, “the Seal”[26] que

estigmatiza la condición humana es, luego entonces, la desesperanza, como se afirma en la tercera estrofa; corolario de los pálidos toques del pensamiento, “Despair” —entendida, desde luego, no como un estado de ánimo (desesperación) sino como la angustia que resulta de la pérdida de toda esperanza, toda promesa o ilusión de permanencia[27]— es una “aflicción imperial”, según Dickinson; es decir, no deja de ser noble, puesto que nos distingue de otros seres inconscientes, aunque no por ello deja tampoco de ser una aflicción. El pensamiento no sangra, no deja huella, es herida celestial que nos llega con el aire: duele ser consciente del significado de las cosas.

This wound is at the same time too subtle to be identified and limitless; it leaves no finite, visible scar. It pervades the psyche; for the place it has altered is “Where the Meanings, are –,” including the sense of whether life has any meaning at all. (Leiter 199)

Un poema que empieza con una observación aparentemente anodina, rutinaria, al respecto del filo particular del sol en las tardes de invierno termina, sin embargo, en arresto, con el paisaje entero a la expectativa, con sombras arrobadas que contienen el aliento, con la “Distancia” que uno reconoce en los ojos que han perdido su luz —motivo de todo el poema—; una “Distancia” concebida ya en términos espaciales,[28] como si fuera una topografía, la muerte como un viaje que ya ha comenzado a transitarse.

El 258 es un poema sobre el procesamiento humano del mundo y la comprensión del significado de la mortalidad. La naturaleza y los ciclos de las estaciones brindan una plétora de mensajes, todos contenidos hasta en los sucesos más triviales y mundanos, pero es en la consciencia, por medio de una operación mental, que se traducen en sabiduría. Y es por ello que ver a Emily Dickinson simplemente como poeta de la naturaleza —encerrarla en la imagen heredada de la tímida reclusa de Amherst, vestida toda de blanco— es reductivo, insuficiente: por dulces y encantadores que sean sus poemas campestres (324, 1755, etc.), el encuentro con la naturaleza alcanza su mayor registro y profundidad cuando las reflexiones en torno al lenguaje y la consciencia lo dotan de sus justas

dimensiones espirituales, ontológicas y metafísicas.

El universo de Emily Dickinson existe en el interior, donde las “diferencias” son “indicativas”, “Where the Meanings, are”. Para entender la manera tan singular y característica en que concibe ella el proceso humano de la significación siempre hay que estar dispuestos a internarse —como escribe en el poema 1068— “Further in Summer than the Birds”. La observación de la naturaleza nunca es inocente cuando se tiene consciencia plena de que toda percepción interpreta y transforma el mundo. “A pensive Custom it becomes”, y duele, porque nos deja más solos que nunca. Más que una poeta de la naturaleza, Emily Dickinson es la poeta de la consciencia que “Enhances Nature now” (1068).

“Un cierto sesgo”: las traducciones del poema 258

Dada su centralidad en la obra de Emily Dickinson, no es de extrañar que el poema 258 sea no sólo uno de los más comentados y antologizados (Vendler 2012: 126), favorito de la crítica y el público lector por igual, sino también uno de los más traducidos a otras lenguas: por sólo mencionar el caso que nos compete, en español existe, cuando menos, una veintena de versiones publicadas a ambos lados del Atlántico.

Dickinson escribió el poema 258 en el año de 1862, durante uno de sus períodos más prolíficos (1861-1865), y Thomas Wentworth Higginson y Mabel Loomis Todd lo publicaron, enmendado, en el primer volumen de Poems de 1890. A pesar de que en un principio se leyó, de manera sumamente reductiva, como un “landscape poem”, “a word painting of nature” al estilo victoriano, y a pesar de que la crítica tardó unos cincuenta años en reconocer que “the poet was engaged in something very different” (Leiter 197), el hecho de que los primeros editores de Dickinson —que fueron los más osados, los más despiadados, los más ciegos a su originalidad— no le hicieran modificaciones tan significativas, en comparación con las que le hicieron a otros,[29] demuestra que el poema se

consideró suficientemente comprensible en su propio tiempo.

Del mismo modo, es posible afirmar, si acaso provisionalmente, que la profusión de versiones en español de este poema —un total de quince en nuestro corpus— es indicativa no sólo de su popularidad y reconocimiento sino también de que se tiene la intuición, si no la certeza, de su traducibilidad; o, por decirlo en términos teóricos, de que las diferencias textuales y contextuales entre los entornos cognitivos fuente y meta no son irreconciliables por medio de la traducción directa. Así pues, el estudio de una muestra representativa de cinco traducciones[30] parte, de acuerdo con las condiciones generales de nuestro modelo analítico, del entendido de que todas ellas se asemejan a su original en los aspectos relevantes y de que buscan la consecución de máximos efectos contextuales. La muestra, desde luego, excluye todas aquellas traducciones que se presentan o identifican como versiones, adaptaciones o interpretaciones, dado que se da por hecho que en la traducción es posible conservar todas las implicaciones analíticas y contextuales, así como las pistas comunicativas del poema, en pos de una semejanza interpretativa óptima.

El cuadro comparativo que se ofrece enseguida permite la confrontación de las cinco versiones y el original de manera íntegra. Para efectos del análisis debe tenerse en cuenta, sin embargo, que las características de las ediciones difieren tanto como los perfiles de los traductores (por ejemplo, Bartra y Manent son poetas reconocidos, mientras que Jordana y Macarulla son académicos; la edición de estos últimos es "didáctica" [13], está prologada, anotada y comentada, en tanto que la de Oliván claramente busca ofrecer textos españoles que funcionen sin necesidad de aparato crítico, etc.). Dichas diferencias recibirán mención en el presente capítulo cuando resulte pertinente, pero remito al lector al Apéndice 1, "Características de las ediciones (traducciones analizadas)", para un informe detallado al respecto.

Empecemos por analizar el nivel fónico-prosódico del original y sus cinco traducciones en busca de pistas comunicativas. El 258 es un poema un tanto anómalo en la obra de Dickinson en vista de que su ritmo es predominantemente

trocaico. Como se ha dicho con anterioridad, la norma prosódica y estrófica de Dickinson es la llamada common measure (hymn o ballad metre), que alterna dos tetrámetros yámbicos con dos trímetros yámbicos (4Y–3Y–4Y–3Y) y rima sólo los versos pares (ABCB). En ocasiones la poeta se permite dejar versos truncos (short metre: 3Y–3Y–4Y–3Y, como sucede en la primera estrofa del poema 328, "A Bird came down the Walk"), incorporar versos más extensos (pentámetros yámbicos o alejandrinos, e. g. "To make a prairie it takes a clover and one bee" [6Y], 1755) o incluso introducir hasta tres pies métricos trisílabos, como los anapestos, en versos supuestamente yámbicos:

(˘ ˘ /) (˘ /) (˘ ˘ /) (˘ ˘ /)

So in stead | of get | ting to Heav | en at last

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

I'm go | ing all | a long.

(324)

Emily Dickinson 258	*Agustí Bartra*	*Nicole D'Amonville Alegría*
There's a certain Slant of light, Winter Afternoons – That oppresses, like the Heft Of Cathedral Tunes – Heavenly Hurt, it gives us – We can find no scar, But internal difference, Where the Meanings, are – None may teach it – Any – 'Tis the Seal Despair – An imperial affliction Sent us of the Air – When it comes, the Landscape listens – Shadows – hold their breath – When it goes, 'tis like the Distance On the look of Death –	Hay en la luz cierto sesgo, en las tardes invernales, que sentimos como el peso de la música que suena en las catedrales. Suscita un dolor celeste; no encontramos cicatriz, pero en la hondura del ser algo es distinto. Nada pueden enseñarle: en el sello, es el dolor, una aflicción imperial que la altura nos mandó. Cuando llega, el paisaje escucha y la sombra no alienta. Al irse, es como una distancia en la mirada de la muerte.	Hay cierto Sesgo en la luz, Invierno las Tardes – que oprime, como la Carga de Himnos, Catedrales – Celeste Herida, nos hace – marca no encontramos, sino interna diferencia – do los Significados – Nadie lo enseña – Nada – el Sello es Desespero – una aflicción imperial que nos llega del Aire – Cuando viene, el Paisaje escucha – las Sombras – no respiran – cuando se va, es tal la Distancia con que la Muerte mira –
Ricardo Jordana y Dolores Macarulla	*Marià Manent*	*Lorenzo Oliván*
Hay un cierto sesgo de luz, tarde invernal, que oprime, cual agobio, de música en catedral. Herida celestial nos infiere, sin cicatriz dejar, salvo íntima diferencia, donde los significados están. Nadie puede explicarla, no Sello es de Desesperación, una aflicción cesárea, que nos llega del aire. Cuando viene, el paisaje atiende, contienen las sombras el aliento. Al marchar, es cual la distancia ante el semblante de la muerte.	Hay una luz sesgada en las tardes de invierno, que con su peso oprime como la voz del órgano en un templo. Una celeste herida nos hace, mas sin huella: el alma en el sentido de las cosas nota la diferencia. Decir su traza nunca lograrías, porque es el sello, la desesperanza: una aflicción de reyes que nos envía el aire. Cuando viene, el paisaje presta oído; sin respirar, la sombra ya lo advierte; cuando se aleja, es como la distancia que tiene la mirada de la muerte.	Ciertas inclinaciones de la luz en las tardes de invierno nos abruman lo mismo que la música en una catedral. Herida de lo alto, no deja cicatriz. Lo alterado está dentro, donde mora el sentido. Nadie puede explicarla. Es sello de la angustia. Soberana aflicción que nos llega del aire. Cuando se acerca, hasta el paisaje atiende, y las sombras contienen el aliento. Cuando se marcha, es como la distancia en un rostro de muerte.

Tabla 1. Confrontación de traducciones del poema 258

Sin embargo, no queda duda de que el 258 se aparta deliberadamente de la norma para imponer un ritmo trocaico en cierta medida antinatural, no propio del inglés:

(/ ˘) (/ ˘) (/ ˘) (/ ˘)

When it | comes the | Land scape | lis tens

(/ ˘) (/ ˘) (/)

Sha dows | hold their | breath

A pesar de ello, las palabras son inglesas; es sólo que los acentos no caen donde deben caer naturalmente, en las sílabas pares: todo parece seguir, parece normal, pero hay "cierto sesgo", una inclinación, que hace que los acentos caigan de manera oblicua. Hay una "internal difference" en el poema, y quizá sea allí donde radique el Significado.

La escansión rítmica de un poema suele poner a los críticos en desacuerdo, sobre todo cuando se lleva a cabo de manera rigurosa. El 258 no es la excepción, ya que, además de su base trocaica (en la que la mayoría parece coincidir), el poema incorpora una gran cantidad de variantes métricas; no defectos o "espasmos", como pensaba Higginson ("Spasmodic, uncontrolled, wayward, [he] called Dickinson's verse", Felstiner 214), sino desvíos intencionales para darle mayor prominencia a determinada idea, para jugar con las expectativas de un patrón previsible en su regularidad, para posponer una palabra con tal de alternar rimas masculinas y femeninas, etc. Tomemos la primera estrofa del 258 como ejemplo. Hay críticos, como Yvor Winters, que hacen verdaderos malabarismos, como contar versos ingleses por sílabas y no por pies métricos, para dar cuenta de la prosodia dickinsoniana:

In the first stanza, the two long lines are reduced to seven syllables each, by the dropping of the initial unaccented syllable; the second short line is reduced to five syllables in the same manner. (39)

La explicación de Winters es extensa (se lleva otros veintidós renglones que ya no cito) y tiene un resabio apologético. Vendler (2012: 128-129) le hace mayor justicia al poema, me parece, al admitir la posibilidad de que Dickinson haga inserciones yámbicas y anapésticas, como se hace naturalmente en la lectura en voz alta, a pesar de su “theoretical trochaic prosody”:

(˘ ˘ /) (˘ /) (˘ /) There’s a cer | tain Slant | of Light (anapesto) (yambo

(/ ˘) (/ ˘) (/) Winter | After | noons (troqueo) (troqueo

(˘ ˘ /) (˘ /) (˘ /) That op pres | ses like | the Heft (anapesto) (yambo

(/ ˘) (/ ˘) (/) Of Cath | e dral | Tunes (troqueo) (troqueo

Así pues, aunque sea incorrecta su escansión, a mi parecer, Winters está en lo cierto cuando afirma que “The elaborate structure of this poem results in the balanced hesitations and rapid resolutions which one hears in reading it” (39). En otros aspectos fónicos y prosódicos el poema también demuestra su esmero, su destreza: las rimas y los efectos internos de sonido, por ejemplo. Las rimas se adecuan al patrón normativo de la ballad stanza: como cabría esperar, todos los versos pares tienen rimas consonantes y masculinas (“Afternoons / Tunes”; “scar / are”; “Despair / Air”; “breath / Death”); no obstante, Dickinson decora la coherencia interna del poema con un par de slant-rhymes (slant, de nuevo) femeninas (“gives us / difference” y “listens / Distance”) que, como bien apunta Vendler, “[distract] us from the conventionality of [rhyming] ‘breath’ and ‘Death’” (2012: 128). Además, las asonancias, consonancias y aliteraciones son ubicuas en el poema y trazan vínculos fónicos y rítmicos entre palabras ya relacionadas semántica o lógicamente: la persistencia casi cronométrica del sonido /t/ en “certain Slant of Light / Winter Afternoons”; la aliteración de “Heavenly Hurt”, que es el resultado de un “Heft”; “the Landscape listens” a la espera de “the look”; la “Distance” que conduce a “Death”, y, sobre todo, el acoplamiento de “Winter Afternoons” que, como advierten Jordana y Macarulla, “domina gráficamente sobre el poema. Las dos palabras tienen una íntima adecuación. Winter es el ‘Aftersummer’; y en Afternoon se expresa la irremediable “afteridad” al Noon — concepto cumbre de E. D. Afternoon es propiamente un Slant Noon hacia el ocaso en la distancia” (246-247, bastardillas en el original).

Queda claro, pues, que los efectos prosódicos del poema distan mucho de ser casuales, ya que el ritmo, la rima y las figuras fónicas están en consonancia con los contenidos semánticos del discurso. Queda por ver qué han hecho los cinco traductores de nuestra muestra inicial por conservar las pistas comunicativas en este nivel.

Cuatro de las cinco traducciones (Bartra, Jordana/Macarulla, Manent y Oliván) normalizan la puntuación y el uso de mayúsculas característicos de Dickinson. Las repercusiones de esta decisión competen más propiamente a los niveles

sintáctico, semántico y pragmático, pero lo menciono desde ahora porque la redacción de un discurso adecuado y gramaticalmente correcto (es decir, que se suscribe a las convenciones textuales del español y, por ejemplo, aplana el probable anacoluto del verso 9) tiene incidencia en la elección de las palabras que se usan para rimar o darle un ritmo estable a la traducción. Jordana y Macarulla no hacen ningún esfuerzo por darle regularidad a su versión, aun a pesar de que se anuncia como una "traducción en verso" en la portadilla. D'Amonville procura que sus versos oscilen entre las seis y las ocho sílabas, de acuerdo con su propósito de "utilizar, en la medida de lo posible, el verso de arte menor, propio del romance" (17), pero le resulta imposible conservarlo en la última estrofa. La versión de Manent tiende al heptasílabo y la de Bartra al octosílabo, pero ninguno de los dos se atiene estrictamente a su medida, ni siquiera cuando esta tendencia le cuesta a Bartra la inclusión de dos palabras aparentemente injustificadas ("sentimos", "suena") y la prolongación de la primera estrofa, cuyo verso adicional rompe no sólo con la cuarteta de Dickinson sino también con la simetría del poema. El único que logra versos perfectamente medidos es Lorenzo Oliván, que alterna endecasílabos y heptasílabos, versos que se coordinan comúnmente en la tradición española (Navarro Tomás 84) en formas clásicas como la lira. Sorprende en el texto de Oliván que los sacrificios léxicos y semánticos que se acostumbra tolerar en una traducción ajustada a cierta normatividad prosódica son, en realidad, muy pocos: no es difícil conjeturar que elige "sentido" sobre "significado" en el verso 8 porque es una palabra trisílaba y no pentasílaba, del mismo modo en que se inclina por "rostro" en el último verso ya que le ahorra la sílaba que sobraría si tradujera "look" como "mirada".

Independientemente de la medida o regularidad de los versos —que, como demuestra Oliván, sí es factible sin que eso necesariamente conlleve renunciar al significado explícito—, las versiones que logran un ritmo más ligero, menos entrecortado, son las de Bartra, Oliván y, si acaso, Manent, aunque esta fluidez es algo que logran de manera artificial, dado que los tres explicitan, domestican el discurso (por ejemplo, solucionan la elipsis del segundo verso con la añadidura de preposición y artículo, etc.), a diferencia de D'Amonville, que conserva la extrañeza a costa de un ritmo deliberadamente intermitente ("la variación métrica [es] forzosa en mis traducciones", reconoce: 17). La versión más accidentada es, sin duda, la de Jordana y Macarulla, y esto se debe en gran medida al estorbo de sus rimas fáciles, poco elegantes e inconsistentes:

Hay un cierto sesgo de luz,

tarde invernal,

que oprime, cual agobio,

de música en catedral.

Herida celestial nos infiere,

sin cicatriz dejar,

salvo íntima diferencia,

donde los significados están.

Las primeras dos estrofas están construidas a base de ripios. "Invernal" y "catedral" son rimas masculinas, demasiado fuertes, que se vuelven rotundamente cacofónicas cuando se les suma "celestial" en el quinto verso, "dejar" en el sexto (un infinitivo pospuesto sin la menor pericia) y "están" en el octavo (asonantes las últimas dos). A partir de entonces desaparece cualquier intento por rimar, ya que las asonancias de "no / desesperación" y "atiende / muerte", dado que se localizan en versos que no deberían rimar entre sí, no pueden considerarse sino incidentales.

Otros tres traductores se esmeran por rimar aquí y allá, pero más para darles sonoridad a sus versiones que para encontrar parejas perfectas, como escribe Charles Tomlinson, "in the finding fortuitous, but once found, binding" ("The Chances of Rhyme", 329). Bartra rima "invernales / catedrales" y "dolor / mandó", sin preocuparse por la consistencia; Manent y D'Amonville sólo el principio y el final del poema, combinando rimas asonantes y consonantes ("invierno / templo", "advierte / muerte" y "Tardes / Catedrales", "respiran /

mira”, respectivamente) en un palmario esfuerzo por lograr inicios y conclusiones memorables, dejando, no obstante, las dos estrofas intermedias —las más abstractas, y en las que Dickinson consigue las rimas más inesperadas (Vendler 2012: 128)— a su suerte. De nuevo, el único traductor de la muestra que no rima —que evita la rima, a decir verdad, junto con la tentación casi irresistible de emparejar su “aliento” con “muerto” para cerrar el poema— es Lorenzo Oliván, que confía toda la sonoridad de su versión a un ritmo bien logrado.

Otros efectos de sonido se rescatan también de una manera más azarosa que intencionada. Dado que los cinco traductores de la muestra son españoles,[31] sería un error encontrar una voluntad aliterativa en el “cierto sesgo” que se utiliza en las tres primeras; no obstante, es Agustí Bartra el que mejor calibra sus palabras para obtener aliteraciones, si no idénticas, en cierta medida correspondientes a las de Dickinson (“sesgo / sentimos / suena / suscita”, “aflicción / altura” y, al final, “mirada / muerte”, que también aprovechan Manent y D’Amonville), aunque esto lo logra mediante la inclusión de algunos términos no presentes en el original (“sentimos”, “suena”). Ninguno conserva como tales las semejanzas fónicas entre palabras asociadas lógicamente (“Heft / Heavenly / Hurt”, “Landscape / listens / look”, “distance / Death”), pero Jordana y Macarulla, quizá porque están conscientes de la “íntima adecuación” de palabras como “Winter Afternoons” (246), buscan compensar con un verso de sonoridad comparable: “ante el semblante de la muerte”. A la luz de un verso de ritmo tan logrado como ese, sin embargo, no puede dejar de considerarse una cacofonía desafortunada la proximidad de “atiende” y “contiene”.

En lo que respecta al nivel fónico-prosódico se podría concluir, por lo pronto, que las cinco versiones hacen esfuerzos, si bien distintos, por mantener cierto grado de semejanza con respecto al original. Jordana y Macarulla trivializan el poema a costa de lograr rimas crasas e inoportunas, que terminan por no mantener a todo lo largo de su versión, y dado que no consiguen ninguna especie de ritmo, ni medido ni libre, uno se pregunta por qué decidieron llamarla “traducción en verso”. D’Amonville también hace sacrificios sintácticos, semánticos y eufónicos (“Invierno las Tardes”, “de Himnos, Catedrales”, etc.) con tal de rimar sólo el principio y el final de su versión, y esa inconsistencia se

extiende a la prosodia, que usa apenas como guía pero que descarta cuando "no [puede] condensar" (17). Bartra y Manent, ambos poetas catalanes, producen versiones similares, normalizadas, que incorporan algunos efectos de sonido para hacer notar que se trata de un lenguaje destacado —la de Bartra más cuidada en las estrofas 1-3 y la de Manent en la cuarta—, pero en general son indiferentes a las idiosincrasias de Dickinson, y es probable (en el caso de Bartra incluso comprobable) que traduzcan a Whitman, Crane o Poe exactamente de la misma manera. Oliván parece ser el más efectivo en términos prosódicos, aun a pesar de su desinterés por las rimas, en tanto que produce una traducción natural y consistente; sin embargo, es quizá esa naturalidad, loable sin duda, el factor que más desoye las pistas comunicativas de Dickinson. La alternancia de heptasílabos (en sus variedades trocaica, dactílica y mixta) y endecasílabos polirrítmicos es totalmente ordinaria y habitual en la tradición poética española; no hay nada que indique "cierto sesgo", que le haga saber a su lector —al oído— que el verso está lastimado, que hay una "diferencia interna donde habitan los Significados".

Pasemos en nuestro análisis a una consideración del nivel morfosintáctico. Es importante señalar, por artificial que sea la imposición, que, como advierte Vendler (2012: 127), son cuatro los campos semánticos a los que se circunscribe el caudal léxico del poema 258:

Religión	*Naturaleza*	*Dolor*	*Abstracción*
Cathedral Heaven[ly] [Imperial] Seal Air Despair	Slant of light Winter Afternoons Air Landscape Shadows	Hurt Oppress[ion] Scar Affliction	Difference Meanings Despair Distance Death

Tabla 2. Categorización de los campos semánticos del poema 258

Los términos de las dos primeras categorías tienden a ser imágenes visuales, resultado de una experiencia sensorial, mientras que los términos de las últimas dos tienden a ser conceptos. Desde luego, “a central point of the poem” queda establecido mediante la capacidad de la poeta de relacionar de manera significativa —o, más bien, de presentar como indisociables— “the sense experience of landscape” y “the spiritual experience of Despair” (Vendler 2012: 127). Como veremos en el nivel semántico, esta relación se lleva a cabo de un modo asociativo, no lógico o cronológico (dado que el poema no se vuelve narrativo sino hasta la última estrofa), y por tanto es crucial que las elecciones léxicas de los traductores permitan dicha vinculación: que puedan darse las transiciones inferenciales de “light” a “Hurt”, de “difference” a “Meanings”, de “Landscape” a “Death”.

También importante en este nivel es reparar en la “deviant syntax” tan peculiar de Dickinson. Como se mencionó poco más arriba, la “fractura gramatical” (Lindberg-Seyersted, citada en Dahlgren 2005b: 1087) de este poema es menos destacada que la de otros más crípticos (341, 1068, etc.): las anomalías se reducen a una preposición elidida en el verso 2 (“on”), un hipérbaton en el 5 (“it gives us [a] Heavenly Hurt”, sin duda porque la frontalidad refuerza la aliteración) y el ya referido anacoluto del verso 9 (ver nota 25), además de la ligera dificultad implicada en la oscilación de referentes gramaticales del pronombre “it” (que sustituye a “Slant” en la segunda estrofa, a “Hurt” en la tercera, y de nuevo a “Slant” en la cuarta). Las cuestiones que debe investigar ahora el estudio son (a) si los traductores trabajan con los mismos campos semánticos en español, si las palabras que eligen permiten el mismo tipo de inferencias, y (b) si transmiten las pistas comunicativas que Dickinson codifica en la sintaxis del discurso. Un par de cuadros comparativos servirá para tal propósito.

258	*Bartra*	*D'Amonville*	*Jordana/M.*	*Manent*	*Oliván*
internal difference	en la hondura [...] algo es distinto	interna diferencia	íntima diferencia	el alma [...] nota la diferencia	Lo alterado está dentro
Meanings	el ser	los Significados	los significados	el sentido de las cosas	el sentido
Despair	Dolor	Desespero	Desesperación	desesperanza	angustia
imperial affliction	aflicción imperial	aflicción imperial	aflicción cesárea	aflicción de reyes	Soberana aflicción
hold their breath	no alienta	no respiran	contienen [...] el aliento	sin respirar	contienen el aliento
on the look of Death	en la mirada de la muerte	con que la Muerte mira	ante el semblante de la muerte	que tiene la mirada de la muerte	en un rostro de muerte

Tabla 3. Comparación de elecciones léxicas en las traducciones del poema 258

La cantidad de palabras contenida en cada casilla revela, incluso a primera vista, el trabajo que le cuesta a cada traductor expresar los conceptos de Dickinson. Es evidente que Agustí Bartra es el más verboso —quizá de manera innecesaria, a no ser por una cuestión de ritmo ("la música que suena en las catedrales")—, y que Nicole D'Amonville representa quizá el extremo opuesto, rehuyendo de la adición de palabras aun cuando son imprescindibles para la articulación del español ("Himnos [de / en las / dentro de las] Catedrales", a menos que no haya notado que "Cathedral" es un adjetivo y no un sustantivo, en cuyo caso el error sería más grave). De cualquier modo, el que más se distingue de los otros en términos de vocabulario y construcción es Lorenzo Oliván, probablemente a raíz de los requisitos prosódicos (por ejemplo, el uso de la palabra "desesperanza", pentasílaba, está casi descartado en un verso heptasílabo), seguido de cerca por Marià Manent y Agustí Bartra.

Más que comentar las diferencias que se vuelven obvias con sólo mirar las tablas 3 y 4, lo pertinente es evaluar la semejanza interpretativa de ciertas decisiones que han tomado los traductores. Oliván descuella en la primera estrofa por ser el único que no traduce "Slant" como "sesgo"[32] y que condensa "opress[ion]" y "Heft" en una sola palabra, "abruma", que, en efecto, contiene ambas implicaciones. Bartra y Manent usan "peso" porque su original es "weight", la enmienda de Higginson y Todd (ver nota 43), pero el matiz de "Heft" es significativo porque, como indica Leiter, "[it] denotes something ponderous that requires great effort to lift" (198). En este sentido, "Carga" (D'Amonville) es una elección más precisa, aunque insípida, y "agobio" se aparta del sentido, si bien connota una angustia y sofocación que no están del todo fuera de lugar. Del mismo modo, la palabra "templo", que Manent elige para rimar con "invierno", no sólo es demasiado vaga sino que también impide la detonación de una inferencia específica de las "Catedrales": el hecho de estar construidas expresamente para "levantar el espíritu", justo la posición contraria a aquella en la que se encuentra la voz poética, "oprimida" por una "carga" o "agobio" en un gran espacio vacío.

En la segunda estrofa Dickinson presenta otro par de opuestos: lo físico, corporal

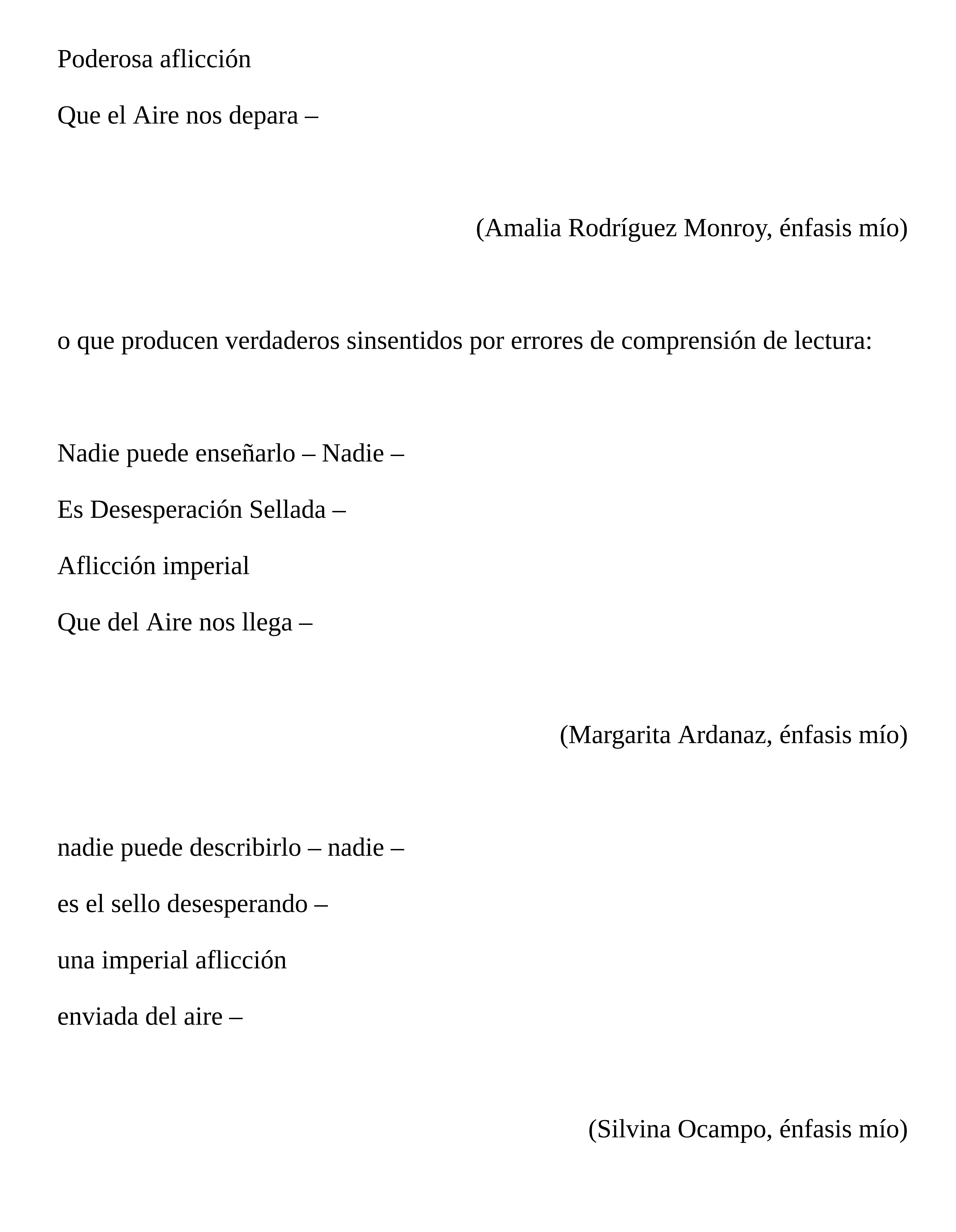
o tangible, por un lado, y lo espiritual, incorpóreo o interno, por otro. “Hurt” por sí sola abarca las dos acepciones, la de lesión somática y la de sufrimiento anímico, pero ligada con “Heavenly” produce no sólo la posibilidad de un oxímoron (como en el verso “A perfect – paralyzing Bliss –” del poema 756) sino también la implicación de que se trata en verdad de un dolor espiritual (dado que viene de Heaven, no de sky). Esto se corrobora con la idea explícita del verso subsiguiente, “We can find no scar”, pero la palabra que usa la poeta, para negarla de inmediato,[33] es indefectiblemente corporal: “scar”. Todos los traductores, salvo Bartra, usan el término “herida”, pero sólo él, Jordana/Macarulla y Oliván lo vinculan con su correspondiente corpóreo, “cicatriz”. D’Amonville recurre a un hiperónimo, “Marca”, que vuelve vago lo preciso sin razón alguna, y Manent usa “huella”, que se relaciona por sinonimia con “cicatriz” sólo hasta su quinta acepción lexicográfica (“rastro o vestigio”), también alejándose del significado original, al parecer, de manera arbitraria.

“Internal difference / Where the Meanings, are”, casi a la mitad del poema y con el tono definitorio o axiomático por el que Dickinson es famosa, es la parte del poema que más invita a los traductores a interpretar, por lo que conviene posponer su comentario, junto con el del elíptico verso 9, hasta llegar a los niveles semántico y pragmático.

“Seal” y “Despair” se han comentado ya en páginas anteriores. Dado que “Seal” es probablemente una referencia a los siete sellos del Apocalipsis (ver nota 26) y “Dickinson’s ‘eighth seal’ belongs with the plagues that are sent to afflict mankind” (Leiter 199), “Sello”, el término empleado en la mayoría de las traducciones bíblicas al español, es sin duda la opción más semejante. Los cinco traductores de la muestra actual la utilizan; sin embargo, incluso en nuestro corpus de traducciones directas —por no mencionar ya las indirectas— no deja de haber otros que toman decisiones desacertadas por falta de conocimiento contextual,

Ninguna puede aprenderse – Cualquiera –

Es la Insignia de la Desesperanza –



Poderosa aflicción

Que el Aire nos depara –

(Amalia Rodríguez Monroy, énfasis mío)

o que producen verdaderos sinsentidos por errores de comprensión de lectura:

Nadie puede enseñarlo – Nadie –

Es Desesperación Sellada –

Aflicción imperial

Que del Aire nos llega –

(Margarita Ardanaz, énfasis mío)

nadie puede describirlo – nadie –

es el sello desesperando –

una imperial aflicción

enviada del aire –

(Silvina Ocampo, énfasis mío)

“Despair”, como ya también se ha mencionado (ver nota 27), es un concepto teológico, la pérdida de la esperanza, uno de los dos pecados imperdonables (dado que significa que se ha perdido la fe en los designios de Dios), y por tanto traducir el término como un estado anímico, “desesperación” (Jordana/Macarulla) o “angustia” (Oliván, evitando de nuevo una palabra polisílaba), es simplemente equivocado. Sólo Manent y D’Amonville usan el término preciso, si bien esta última emplea un sinónimo más breve y recóndito, “Desespero”, que podría elevar el grado de dificultad, en vista de lo fácil que resulta confundirlo con el verbo “desesperar” conjugado en presente de indicativo en la primera persona del singular. Por su parte, el texto de Bartra, bien mirado, incurre en una tautología: “Nada pueden enseñarle: / en el sello, es el dolor”, donde el complemento indirecto de “enseñarle” es “dolor celeste”, y por tanto “un dolor […] es el dolor”.

Las diferencias entre “aflicción imperial”, “cesárea”, “de reyes” y “Soberana” son principalmente estilísticas, al igual que la distinción entre “aliento” y “respiración” o sus variantes, ya que cualquiera de estas últimas mantiene el juego de palabras entre el hálito que se contiene cuando se está a la expectativa y el hálito que se detiene con la muerte. Lo mismo sucede en español tanto con las “sombras”, las penumbras en el jardín (“Presentiment”, poema 764), y las “Sombras”, los espectros que arrestan la respiración, los que ya transitaron “la distancia / en la mirada de la Muerte”. Más digno de mención en cuanto al nivel léxico es ese verso recién citado. Pocos son los traductores que resisten la tentación de incluir algún recurso fónico para cerrar el poema con una sonoridad tan contundente como la de Dickinson, ya sea la afortunada aliteración del traspaso literal (“mirada / muerte”), la rima asonante de D’Amonville (“respiran / mira”) o de Manent (“advierte / muerte”), o bien un juego ligeramente más elaborado, como la ya referida rima interna de Jordana y Macarulla: “ante el semblante de la muerte”. Manent explicita (“que tiene la mirada de la muerte”) por medio de una subordinada, como también lo hace D’Amonville (“con que la muerte mira”, para posponer los sonidos útiles); sólo Bartra se abstiene de interferir con el vocabulario y la construcción del último verso, aunque ciertamente neutraliza la potencia, la terrible oquedad de la imagen cuando habla de “una distancia / en la mirada de la muerte” en lugar de “la distancia”. Del mismo modo, por inocente que parezca, el uso de la hiperonimia que transforma “look” en “semblante” (Jordana/Macarulla) y “rostro” (Oliván) termina por afectar las posibilidades interpretativas de la conclusión, que, por semejanza

fónica, detona dos inferencias distintas: “the distance on the look of [personified] Death” y “the [blankness] on the [lifeless gaze] of [those who have died, the dead]”.

258	*Bartra*	*D'Amorvile*	*Jordano/M.*	*Manent*	*Oliván*
Winter Afternoons	*en las* tardes invernales	invierno *las* tardes	tarde_ invernal_	*en las* tardes *de* invierno	*en las* tardes *de* invierno
Heavenly Hurt, it gives us (OD–S–V–OI)	Suscita un dolor celeste (V–OI)	Celeste herida, nos hace (OD–OI–V)	Herida celestial nos infiere (OD–OI–V)	Una celeste herida nos hace (OD–OI–V)	[son] Herida de lo alto (sintagma nominal)
[teach] it (3a. estrofa: "Hurt")	[enseñar]le (ambiguo)	lo [enseña] (sesgo)	[explicar]la (herida)	[decir] su traza (ambiguo)	[explicar]la (herida)
Any(thing)*	—	Nada	no	—	—

Tabla 4. Comparación de elecciones sintácticas en las traducciones del poema 258

Por último, la Tabla 4 presenta un cotejo de las modificaciones principales que llevan a cabo los traductores en términos de sintaxis. Como se ha dicho antes, junto con la puntuación y el uso de mayúsculas, algunos de ellos normalizan la gramática del discurso. Bartra, Manent y Oliván "corrigen" la escritura de Dickinson: restauran las elipsis, articulan las oraciones, moderan la extrañeza de la enunciación; en general, domestican el poema. Bartra y Manent tienen una coartada: ambos usan el texto previamente amansado de la edición de Bianchi.[34] Oliván, sin embargo, lo hace por voluntad propia.[35] Este afán correctivo no se limita a la inserción de palabras gramaticales (artículos, preposiciones, etc.: "en las tardes de invierno") sino que se extiende hasta la reformulación (en Oliván, por ejemplo, el verso 5 se convierte en el sintagma de un predicado nominal: "[Las inclinaciones de la luz son una] Herida de lo alto"). Por contraste, D'Amonville y Jordana/Macarulla buscan preservar la extrañeza sintáctica de Dickinson, en ocasiones compensando con la introducción de anomalías donde no las hay en el original ("We can find no scar": "sin cicatriz dejar", anástrofe de Jordana/Macarulla), a veces confundiéndose por esa misma razón (e. g. D'Amonville traduce el verso 9 como "Nadie lo enseña – Nada –", donde "lo" sustituye, de modo gramaticalmente incorrecto, al "Sesgo", no a la "Herida"). Si estos cambios producen significados o interpretaciones distintas, o si la normalización afecta el procesamiento de inferencias y la obtención de efectos poéticos, son justamente cuestiones que atañen a los dos niveles que subsiguen en nuestro análisis.

Prosigamos, pues, con el estudio del nivel semántico, en el que la pregunta trascendental que se debe responder es si acaso ha sufrido alteraciones el significado del discurso en sus versiones españolas. El 258 es un poema sobre la transformación, sobre la "diferencia interna" que se suscita con la llegada y la partida de la luz de invierno; sin embargo, su estructura no es secuencial, cronológica: no es sino hasta la última estrofa que el poema adopta el tono de una narración, y aun así, como apunta Vendler (2006: 88), los elementos narrativos se reducen al ir y venir del sesgo de luz. La transformación ocurre y se registra, en verdad, a raíz del efecto o impacto que tiene la luz invernal en todo lo que la advierte: la voz poética, el paisaje, las sombras. Dado que es un poema sobre la diferencia —o, dicho de otro modo, sobre la inferencia—, es necesario reparar en el proceso mediante el cual se producen los significados.

El razonamiento del poema se basa en la premisa de que la introspección es corolario de la experiencia sensorial del mundo. Todo acontecimiento externo tiene una repercusión en el interior: “Slant” se traduce en “oppress[ion]”; “Hurt”, en “Meaning”; “Seal”, en “Despair”; “Shadows”, en “Death”. Esa es la lógica del poema, y es este tránsito el que acaba por convertir la luz, tradicionalmente un símbolo de promesa y alegría, en desesperanza existencial (ver Leiter 197). Como concluye Vendler en un libro dedicado a las reflexiones de los poetas (2006), el 258 de Dickinson tiene una estructura peculiar: comienza in medias res, sin preámbulo alguno (cfr. “I’ll tell you how the Sun rose”, 318), con una estrofa de percepciones superficiales; luego se sumerge, a lo largo de dos estrofas sumamente abstractas, en la interpretación de la “oppress[ion]” y la explicación de sus orígenes; y termina por volver a la superficie, al mundo de las percepciones, condensando todo el proceso introspectivo en el vaivén de la luz (86). También peculiar es que las estrofas de apertura y cierre del poema estén llenas de sinestesias, expresadas como símiles, que enriquecen la intensidad del espectro de percepción: “light” (una imagen visual) se equipara a “Heft” (táctil), que se asocia con “Tunes” (auditiva), como bien señala Leiter (198), del mismo modo que, en la estrofa final, el paisaje “escucha” a la luz, y a esta se le compara, cuando se aleja, con la “mirada” que contiene la distancia infranqueable entre la vida y la muerte.

Es justo reconocer que, en general, los traductores al español de la muestra han respetado los procesos asociativos del poema, a diferencia de lo que sucede en versiones más libres o interpretativas (ver Apéndice 2). Es cierto que Bartra suaviza la sinestesia de la primera estrofa por medio de la explicación (“que sentimos”, “que suena”: no la presenta en su estado puro), y que Jordana/Macarulla y Oliván atenúan el predominio de lo sensorial cuando eligen “agobio” (menos táctil que “Carga”) y “atiende” (menos auditivo que “escucha”, en términos de prototipia), pero la tolerancia en estos casos es prácticamente inofensiva. Una cuestión más delicada, en términos semánticos, es el tratamiento de los versos 7 y 8, claramente proverbiales —la clave de todo el poema—, que se prestan a la interpretación o la reescritura precisamente porque combinan el reconocimiento de un efecto poético poderoso con una enunciación directa y aparentemente sencilla.

De acuerdo con el argumento del apartado anterior, es adentro, en la consciencia, donde el acontecer cotidiano del mundo se transforma en sabiduría relevante, significativa para el ser humano. En ello radica la "diferencia". Dos de los cinco traductores de la muestra (Manent y Oliván) optan por traducir "Meanings" como "sentido", y sólo otros dos (D'Amonville y Jordana/Macarulla) lo traducen, como tal, como "significados". Queda claro que Oliván se inclina por una palabra trisílaba por cuestiones de prosodia y que Manent la prefiere porque "el alma en el sentido de las cosas" brinda el placentero regusto de una frase hecha. No obstante, la acepción de "sentido" a la que recurren para denotar "Meaning" (en el uso común, "el sentido de una frase", etc.) es muy poco prototípica (octava acepción lexicográfica), y la implicación más inmediata contradice la oposición que gobierna el poema de Dickinson, la "diferencia" entre el mundo perceptual (de los sentidos: la vista que percibe "the Slant of light", el oído que percibe "Cathedral Tunes", etc.) y el mundo intelectual que convierte los estímulos sensoriales en significados. Los beneficios rítmicos que brinda una palabra más concisa no son, en este caso, prioritarios, ya que las implicaciones que conlleva entran en conflicto con las intenciones comunicativas del discurso. No es una casualidad que Dickinson haya empleado "Meaning" en lugar de "sense", y el hecho de que la distinción entre los términos en español y en inglés sea comparable debió haber alertado a los traductores del peligro de provocar una interpretación errónea.

A más de todo aquello —una cuestión de alternativas léxicas—, Bartra, Manent y Oliván reinterpretan y reformulan los versos 7 y 8. En la versión de Oliván, "Lo alterado (that which is different) está dentro (is inside, not internal), / donde mora el sentido (where the sense dwells)": dos de los tres componentes del enunciado vuelven vago lo que en el original es específico. Manent se deja llevar por el mencionado atractivo de la frase hecha ("el alma en el sentido de las cosas") y termina por generar una confusión sobre lo que está dentro y lo que está afuera: por usar los mismos términos, en Dickinson el "sentido" está en el "alma"; en Manent, el "alma" está en el "sentido". Uno se pregunta, pues, por qué se siente oprimida la voz poética si son "las cosas", y no ella, las que "nota[n] la diferencia". Bartra, por su parte, parece no haber entendido los versos de Dickinson, como demuestra una traducción inversa (back-translation) interlineal:

pero	en la hondura del ser		
but	*deep within (internal[ly])*		
algo	es	distinto	Exclusiones: where (locus)
something	*[is]*	*different[t]*	*the meanings*

La versión de Bartra da una falsa sensación de profundidad mediante el uso de palabras grandilocuentes que, a decir verdad, sólo son indeterminadas (“la hondura”, “el ser”, “algo”), menos precisas o exactas que sus correspondientes ingleses.

Caso similar es el del verso 9, “None may teach it – Any –”, que, como ya se ha mencionado, también está abierto a la interpretación, dependiendo de cómo se resuelvan gramaticalmente las elisiones deliberadas de Dickinson (ver nota 25); un trabajo, de cualquier modo, que idealmente corresponde al lector y no al traductor. De nuevo, a Bartra y a Manent no se les puede culpar en esta instancia por ser unívocos dado que su fuente es el texto editado, “None may teach it anything”, y aun así lo interpretan de modos distintos: Bartra escribe “Nada pueden enseñarle”, es decir, el “dolor celeste” es omnisciente o inmutable, mientras que Manent traduce “Decir su traza nunca lograrías”, es decir, la “celeste herida” es inenarrable. Cabe señalar, de paso, que esa adición explicativa de Manent, “lograrías”, entremete en el poema, además de un campo semántico injustificado (“lograr”), un apóstrofe. Dirigir la palabra a una segunda persona del singular es indicativa de una falta de conocimiento contextual, ya que cualquier persona versada en la poesía de Dickinson podría reconocer, en este poema, que su insistencia en la primera persona del plural (“it gives us”, “We can find”, “Sent us”) es el resultado de su voluntad de comunicar que el memento mori en el sesgo de luz es una experiencia universal (en contraste con otros poemas en los que admite que su experiencia es personal o privativa, como cuando se autonombra “The Queen of Calvary” en el poema 348).

Así pues, el ya referido “Any”, que Dickinson flanquea con dos rayas y que en las ediciones restauradas de Johnson y Franklin sirve como una pista comunicativa que detona cuando menos tres implicaciones distintas, se traduce en Jordana/Macarulla como “no” y en D’Amonville como “Nada” (ver Tabla 4). Oliván, que no siente remordimiento al subestimar mecanismos de significación que sólo conciernen “a los puristas” (22), desecha la frase. La versión de Jordana y Macarulla, “Nadie puede explicarla, no”, hace una paráfrasis de “teach” que cubre dos de las tres implicaciones (la “Herida” es íntima e incomunicable, pero

no inmutable); sin embargo, el “no” como adenda (concediendo un signo de puntuación que impida el encabalgamiento) hace parecer que la voz poética es redundante o que su afirmación necesita un refuerzo enfático, casi una epizeuxis. La traducción de D’Amonville, “Nadie lo enseña – Nada –” (donde “lo”, por equivocación, se refiere al “Sesgo”), es ambigua, y puede dar a entender, no sin cierto esfuerzo imaginativo, que “nadie [le] enseña nada” (es inmutable) o que “nadie lo enseña, [no es posible]” (es una experiencia íntima e incomunicable).

La mención del esfuerzo requerido en el párrafo anterior nos brinda la oportunidad de pasar al último nivel del análisis, el nivel pragmático, en el que debe estimarse si la producción de efectos contextuales en las cinco versiones españolas compensa el costo de procesamiento que requiere su interpretación. A este respecto es necesario señalar, una vez más, que la normalización gramatical y, en ciertos casos, la reformulación que llevan a cabo Bartra, Manent y Oliván con el objeto de facilitar la comprensión del poema no necesariamente representa un beneficio: la disminución en el costo de procesamiento lleva consigo una disminución correspondiente en los efectos contextuales, por lo que toda simplificación corre el riesgo de dejar de ser relevante.

En el poema 258, y en general en la traducción de la poesía de Emily Dickinson, hay casos en los que cierto grado de normalización es necesario para la articulación del discurso. Algunas partículas o morfemas que le dan cohesión a una serie de palabras concretas suelen dejarse, en poesía, a merced de la inferencia, y esto sucede de manera todavía más radical en el caso de Dickinson. Además, el español, una lengua menos sintética que el inglés, precisa la inclusión de, cuando menos, algunas palabras gramaticales para evitar el sinsentido: una preposición o un artículo siempre son necesarios aquí o allá. No obstante, es preciso tomar en cuenta que Dickinson presuntamente compuso sus poemas con la certeza de que cada desviación gramatical, cada instancia de extrañeza y cada incremento en la dificultad del discurso llevan consigo una ganancia en términos de lo que hemos llamado efecto contextual, es decir, una ganancia en términos de efecto poético.

En apartados anteriores del presente trabajo quedó establecido que, según la teoría de la relevancia, un texto consigue efectos poéticos siempre que logre llevar al lector más allá de los contextos previsibles y convencionales. Queda claro, a la luz de lo anterior, que la normalización excesiva de las traducciones de Bartra y Manent, y más todavía la de Oliván, no sólo resulta injustificada con respecto al texto fuente sino que también reduce, en la lengua meta, la expresividad potencial del discurso en términos pragmáticos. En el poema 258, los casos de indeterminación están siempre orientados hacia la consecución de una amplia gama de efectos contextuales y, por tanto, las traducciones que ofrecen soluciones unívocas para tales casos eliminan pistas comunicativas necesarias para construir la significación del poema.

Las versiones de Jordana/Macarulla y D'Amonville no sucumben a la tentación de facilitar el discurso, y en este sentido puede decirse que guardan una semejanza interpretativa con respecto al original. No obstante, hay aspectos generales en los que una y otra obstaculizan la lectura por medio de incrementos gratuitos en el costo de procesamiento. Jordana y Macarulla descuidan la eufonía de su versión con tal de lograr rimas chocantes que ni son consistentes a lo largo del texto ni se vinculan con un ritmo que las vuelva significativas, por lo que, independientemente de sus aciertos y desaciertos ("Desesperación", etc.), el tono del poema trivializa su contenido y vuelve más ardua la interpretación de su intención comunicativa.

D'Amonville también peca de inconsistencia, y el problema no es, en sí, que a veces rime y a veces no, o que mezcle versos de arte menor y mayor —puesto que Dickinson hace cosas similares con la prosodia de su propia tradición—, sino que los sacrificios en otros niveles son demasiado considerables a cambio de una ganancia tan exigua (¿cómo explicar, si no por un conteo de sílabas, el uso del adverbio apocopado "do" en el verso 8, que tanta extrañeza causa y que tanto incrementa el costo de procesamiento de un poema que no tiene más arcaísmo que "'Tis"?). Con todo, D'Amonville es la traductora en la presente muestra que más cuidado tiene con las pistas comunicativas de Dickinson, la que más evita la explicitación de implicaturas, la que conserva —sin necesidad de ser condescendiente— un grado de dificultad comparable al del original. Si su traducción no alcanza la semejanza interpretativa óptima es porque se ve

obligada a excluir ciertos matices que, en contraste con el texto fuente, se estiman necesarios (e. g. no deja de ser lamentable que la traductora no haga una distinción entre “las Sombras” que “no respiran” y “las Sombras” que “contienen la respiración”, en particular dado que el matiz se pierde a favor de una rima forzada); sin embargo D’Amonville ciertamente evidencia que no es del todo necesario explicitar al traducir a Emily Dickinson como lo hacen Bartra, Manent y Oliván; que las traducciones no se vuelven incomprensibles sin su colaboración exegética y, sobre todo, que la consecución de efectos poéticos es más factible si se respeta su grado de dificultad.

Las traducciones analizadas a lo largo de este capítulo están lejos todavía de alcanzar semejanza óptima. Algunas no entienden las sutilezas del poema; otras tienden a complicar lo que no es complicado; otras ocultan vaguedad detrás de una fachada de profundidad, y otras más, las que hacen gala de pulcritud técnica, son las que menos se preocupan por dar a conocer a Emily Dickinson en español. Y, sin embargo, el análisis ha revelado que las diferencias contextuales entre textos fuente y meta no son irreconciliables por medio de la traducción directa, al tiempo que ha establecido el grado de semejanza interpretativa, evidentemente superior, que, dada la naturaleza de los originales, se puede esperar en traducción.

Las representaciones del dolor

El capítulo anterior presentó a Emily Dickinson como una poeta interesada en la mediación de la consciencia y en el papel que desempeña el lenguaje en los actos de percepción. Este afán de investigar los constructos humanos que determinan, negocian u obstaculizan la aprehensión de la realidad es una de las razones por las que a Dickinson se le ha llamado una “modernista antes del modernismo” (Wardrop en Martin 2002: 142): el escrutinio de los procesos de significación es uno de los grandes proyectos de la literatura de vanguardia y un tema recurrente en la obra de poetas que, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, buscaron formas distintivas, idiosincrásicas, para hablar de una experiencia fundamentalmente nueva en la vida del ser humano. Por citar sólo un caso entre muchos otros modernistas estadounidenses, la poesía de Wallace Stevens se empeña en concebir “The World as Meditation”: es decir, insiste en presentar la realidad como una creación de la mente, o, por decirlo de otro modo, sostiene que la imaginación es su propia realidad. Tal cosa demuestra, por ejemplo, un pasaje del célebre poema “The Idea of Order at Key West”:

It was her voice that made

The sky acutest at its vanishing.

She measured to the hour its solitude.

She was the single artificer of the world

In which she sang. And when she sang, the sea,

Whatever self it had, became the self

That was her song, for she was the maker.

(129, versos 33-39)

En la imaginación posromántica de Dickinson, al igual que en la de Stevens, se tiene plena consciencia de que la realidad es un artificio que se construye en el interior de la mente, y el lenguaje, fragua de posibilidades y peligros, gobierna las transacciones entre el ser humano y el mundo físico, la distancia que se interpone entre el fenómeno y su concepto. Estos son poetas en estado de alerta, sensibles al hecho de que el lenguaje puede distorsionar la percepción, o incluso obstruirla, en lugar de propiciarla.[36]

Una de las vetas más ricas del trabajo de Dickinson parte del descubrimiento de lo estancado, lo fosilizado, lo estrecho y lo insensible que puede volverse el lenguaje a causa de su uso cotidiano. Ser original o preciso en el acto de nombrar puede resultar problemático en un mundo estilizado en el que los constructos contaminan la experiencia con términos habituales y códigos restrictivos que predisponen la observación o que impiden que las cosas se contemplen con claridad y asombro. Uno de sus poemas más célebres, “It was not Death, for I stood up” (510), se plantea precisamente como un experimento cuyo objetivo es definir una emoción vívida, intensa, dolorosa, sin recurrir a las etiquetas conceptuales con las que se ha vuelto costumbre caracterizarla. En consecuencia, en su intento por despojar a las cosas de sus asociaciones consuetudinarias, la primera parte del poema se construye a base de negativos:

It was not Death, for I stood up,

And all the Dead, lie down –

It was not Night, for all the Bells

Put out their Tongues, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh

I felt Siroccos – crawl –

Nor Fire – for just my Marble feet

Could keep a Chancel, cool –

(510, versos 1-8)

La voz poética trata de entender y explicar esto que siente: esto que parece la muerte pero no es la muerte; esto que parece la noche aun siendo mediodía; esto que tampoco es la escarcha o el fuego, “And yet, it tasted, like them all”, como reconoce en el verso que subsigue. Como afirma Leiter, “Dickinson is here engaged in the attempt to define what cannot be defined, to name what has no name, to give form to what is formless” (129). En el poema se usa la vía negativa en busca de autenticidad “in [the speaker’s] effort to describe an overwhelming inner state for which she has no ready designation” (Leiter 129) y, dada su desconfianza en el lenguaje, comienza por descartar los términos que considera equivocados. La estrofa siguiente abre con un adversativo:

And yet, it tasted, like them all,

The Figures I have seen

Set orderly, for Burial,

Reminded me, of mine –

(510, versos 9-12)

“By a process of elimination, [the speaker] pares away all the things that this state was not, in order to get at what it was” (Leiter 129-130, énfasis en el

original). Habiendo desechado lo que no es, por mucho que se parezca —las “figuras” de las que se ha dispuesto tradicionalmente para entender una emoción (“figuras” retóricas también: la angustia en términos de una muerte, el abatimiento como un descenso a la oscuridad de la noche, etc.)—, la voz poética se da entonces a la tarea de explicar cómo se siente en realidad esta experiencia:

As if my life were shaven,

And fitted to a frame,

And could not breathe without a key,

And ’twas like Midnight, some –

When everything that ticked – has stopped –

And Space stares all around –

Or Grisly frosts – first Autumn morns,

Repeal the Beating Ground –

(510, versos 13-20)

El lenguaje fragmentado, los estertores o vacilaciones de la escritura dan cuenta de la frustración, de las dificultades de acometer este proyecto sin depender de símiles, metáforas y prosopopeyas —figuras literarias, en general— que auxilien en su conceptualización (“As if my life were shaven”, “And ’twas like Midnight, some –”, etc.). Como indica Vendler,

As she goes on to finish the poem, she shows us that everything so far—all the

intricate imaginings, and their even more intricate negations, and the self-justifying comparisons—have been delaying tactics, keeping at arm's length her true state, which she now confronts headon. New descriptions replace the former ones… (2012: 155)

Al igual que sucede en los poemas de naturaleza, la estrofa final del 510 llega al reconocimiento de que el lenguaje es insuficiente, es equívoco e impreciso, y sin embargo es la única herramienta de la que se dispone para concebir una emoción:

But, most, like Chaos – Stopless – cool –

Without a Chance, or Spar –

Or even a Report of Land –

To justify – Despair.

(510, versos 21-24)

"'Chaos' is that final unintelligibility of suffering that she has been avoiding by thinking she could analyze her state into metaphor" (Vendler 2012: 155). Es sólo cuando se llega al último verso que se comprende, en retrospectiva, que este fue desde el principio un poema acerca de la desesperanza, un intento por "hacerle justicia" a la aflicción cuando se está a la deriva, sin una promesa siquiera, como un navegante "Without a Chance, or Spar – / Or even a Report of Land"; cuando las palabras no sirven para explicar lo que se siente, mucho menos para hallar un consuelo. En el poema 510 Dickinson parece hacerse la misma pregunta que Shelley, prácticamente su contemporáneo, en otro poema cuyo tema es el conocimiento al que sólo se accede a través de las figuras de pensamiento ("To a Skylark"): "What thou art we know not; / What is most like thee?" (450, versos 31-32), y en su dolorosa exploración del tropo como estrategia queda sugerido

que, por ineficiente que sea, el lenguaje es todo lo que tenemos para comprender la experiencia de vida.

El lenguaje apofático, y el tipo de argumentación que permiten los opuestos y la vía negativa en términos ontológicos, se convierten en técnicas o recursos para desarrollar una noción muy conspicua en la obra de Emily Dickinson: su concepto del dolor. Para la poeta, la negación —al igual que la oblicuidad— es una forma indirecta de acceder al conocimiento. Su propuesta no es sólo lingüística: es conceptual, filosófica, afectiva, y se cimienta en la presunción de que el placer sólo llega a entenderse por medio del sufrimiento; de que son la privación y la pérdida las que confieren significado a los breves momentos en que existe gratificación. Esta es una idea que aparece muy temprano en la obra de Dickinson: por ejemplo, “the wonderful and apparently early ‘Success is counted sweetest’ […] carefully weighs gain against loss, deeply identifying with defeat in battle. Success itself becomes defined through its loss” (Wolosky en Bloom 175):

Success is counted sweetest

By those who ne’er succeed.

To comprehend a néctar

Requires sorest need.

Not one of all the purple Host

Who took the Flag today

Can tell the definition

So clear of Victory

As he defeated – dying –

On whose forbidden ear

The distant strains of triumph

Burst agonized and clear!

(67)

Según Dickinson, no es el exitoso el que mejor comprende el éxito: es aquel que nunca lo ha tenido, el fracasado, el que en realidad conoce su valor; como la "dulzura" del "néctar" sólo puede apreciarla el sediento; como le retumban, "agónicos y claros", los cantos de victoria al vencido que muere en el campo de batalla. Dickinson construye en el poema 67 (uno de los pocos que vio la luz pública en vida de la poeta, Leiter 177) una metáfora extendida en torno a la guerra para argumentar que la aprehensión del triunfo se localiza en la derrota, que la privación agudiza el entendimiento de todo aquello que no se pudo tener, o que se tuvo y se perdió. Como observa Leiter,

The imagery stands in its own right, contributing its distinctive overtones to the existential reality she is exploring… What the poem tells us is that defeat endows one with a special perception. Defeat and its variants, hunger, wounding, exclusion, and deprivation, are all channels of spiritual clarity. (178)

El conocimiento, esta "special perception" o "spiritual clarity" que menciona Leiter, se presenta como resultado o consecuencia del dolor en una gran cantidad de poemas de Dickinson, a veces incluso de manera todavía más explícita y directa:

To learn the Transport by the Pain –

As Blind Men learn the sun!

To die of thirst – suspecting

That Brooks in Meadows run!

To stay the homesick – homesick feet

Upon a foreign shore –

Haunted by native lands, the while –

And blue – beloved air!

This is the Sovereign Anguish!

This – the signal woe!

(167, versos 1-10)

Dickinson tiene una visión trágica no sólo del sufrimiento sino también del aprendizaje: el éxtasis se aprende por medio del dolor “como los ciegos aprenden [a valorar] el sol”, es decir, cuando es demasiado tarde para verlo con ojos propios. La ceguera no es ya la consecuencia del resplandor del conocimiento, como lo había sido en el poema 1129 (“The truth must dazzle gradually / Or every man be blind –”, versos 7-8); aquí, en el poema 167, la llegada a la sabiduría no sirve de nada en términos prácticos, en vista de que no puede ser retroactiva: más bien es cruel, puesto que el sediento muere con la sospecha de que en algún otro lugar, lejos de su alcance, corren por las praderas los arroyos que podrían ser su salvación. Los diversos ejemplos que se ofrecen a lo largo del poema (llegar a tierra ajena con pies que anhelan el regreso a casa,

etc.) y, desde luego, la constante identificación de la voz poética con los vencidos, los ciegos, los sedientos y los moribundos “in these indelible lines on frustrations and life’s inequities” (Leiter 177) permiten que se trace una generalización: de acuerdo con Dickinson, como seres humanos, nuestro entendimiento de la verdad, la belleza, la bondad, el gozo y la virtud son el corolario de nuestra condición de fracaso. En palabras de Pollak y Noble, “Dickinson repeatedly suggested that ‘Water, is taught by thirst’ [35]. She wanted to believe that there was value in deprivation and that her imagination of freedom was intensified by her physical confinement…” (en Pollak 25).

De este mismo modo entiende la poeta la privación, la soledad y la falta del ser querido en uno de sus poemas más famosos:

My life closed twice before its close –

It yet remains to see

If Immortality unveil

A third event to me

So huge, so hopeless to conceive

As these that twice befell.

Parting is all we know of heaven,

And all we need of hell.

(1732)

En una vida en la que se puede morir, de manera figurada, muchas veces antes de que llegue a su fin (como, por ejemplo, cada vez que uno se ve obligado a despedirse), la certeza de la ausencia es la prueba fehaciente, tangible, de lo tanto que amamos a aquel de quien nos hemos alejado, y ese cielo, el único cielo que habremos de conocer, es "todo el infierno que necesitamos". Es el abandono el que revela el verdadero valor de la compañía; es la carencia la que vuelve significativa la presencia.

El poema 1732, "like all of Dickinson's philosophical poems", arguye Leiter, "is no dry intellectual inquiry [into the nature of human knowledge], but a cry from the aggrieved heart, struggling to understand personal experience in terms of universal truth" (144). Dickinson parece haber comprendido el trauma, su funcionamiento, sus efectos y sus estragos décadas antes de que Charcot y Freud lo identificaran como tal, y aunque su interés en el tema es enteramente distinto del de los psicólogos, no cabe duda de que encontró una voz poética efectiva y calibrada específicamente para darle al sufrimiento humano una expresión artística. El imaginario de Dickinson está cargado de dolor, de violencia y de crueldad absurda, y caracteriza su escritura una peculiar sensibilidad a los embates de un mundo agresivo e inclemente. Su propia definición de la poesía y del impacto que debe tener en su lector los equipara a un asalto: incluso el descubrimiento de lo sublime consiste en un encontronazo repentino con la fuerza bruta de la belleza. En una carta que le dirige a Higginson en 1870 Dickinson escribe:

If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way. (L342a, 473-474, bastardillas en el original)

Si la propia experiencia estética se concibe en términos de un ataque físico de tal magnitud destructiva, no es de extrañar que la obra de esta poeta recurra constantemente a la violencia para representar los sucesos que ocurren a diario, ya sea en la naturaleza, en el lenguaje, en la mente, en las relaciones entre

personas, o incluso en la factura del arte. Una definición dickinsoniana del proceso artístico, por ejemplo, “[which extracts] the eternal from the matter of daily life” (Bennet en Martin 2002: 232), lo caracteriza no como una falsificación del mundo o una imposición artificiosa sino, principalmente, como un acto de crueldad:

Essential Oils – are wrung –

The Attar from the Rose

Be not expressed by Suns – alone

– It is the gift of Screws –

The General Rose – decay –

But this – in Lady’s Drawer

Make Summer – When the Lady lie

In Ceaseless Rosemary –

(675)

La fabricación de un perfume, un procedimiento artístico que preserva el aroma natural de las flores, que destila su fragancia en pos de la perdurabilidad y que, en virtud de una metonimia, puede ser representativo de todo tratamiento artístico del mundo, se presenta en el poema 675 como un martirio: los pétalos se estrujan, se retuercen, y es a fuerza de una agresión devastadora que terminan por ceder su esencia. “In the process, the rose is destroyed” (Leiter 208): Dickinson enfatiza el tormento infligido (“wrung”, “expressed”) y alude a la maquinaria de tortura (“It is the gift of Screws –”) con tal de ofrecer una imagen

deliberadamente dolorosa del proceso mediante el cual se obtiene o se produce la belleza perdurable. Como concluye Mary Loeffelholz, “Dickinson herself might be the first to remind us that essential oils are, after all, wrung. There is a kind of necessary intellectual violence in the work of writing…” (en Smith y Loeffelholz 192).

Pasan desapercibidas a menudo, pero hay en la poesía de Dickinson una saña, una vehemencia que el lector ocasional no está acostumbrado a asociar con “the Belle of Amherst”. Con todo, no deja de sorprender que el daño tan perturbador que la poeta es capaz de articular sea el resultado de una vida cotidiana supuestamente apacible en un pueblo pequeño en Massachusetts: la existencia protegida, solitaria y más o menos convencional de una mujer que rara vez salió de la casa de su padre. Dickinson no conoció la Guerra Civil como Crane; no recorrió los Estados Unidos, a diferencia de Whitman; no se embarcó en un buque ballenero, a diferencia de Melville, y tampoco fue víctima de los demonios y fantasmas que acosaron la vida de Poe (aunque, como ella misma observa, “One need not be a Chamber – to be Haunted”, poema 670). El trauma, los golpes y las lesiones que ella conoció son los del mundo natural a su alrededor: la violencia de la escarcha que arrasa con todas las flores en su jardín de la noche a la mañana (poema 1624); la violencia del pájaro que parte una lombriz por la mitad y la devora cruda (328); la violencia que inflige la llegada de una nueva estación cuando ella apenas ha logrado habituarse al desfile estruendoso de la primavera (348). Quizá precisamente a causa de su retiro, y no a pesar de él, es que Dickinson se convierte en una poeta en extremo sensible a la crueldad de un mundo brusco e intenso:

Nature – sometimes sears a Sapling –

Sometimes – scalps a Tree –

Her Green People recollect it

When they do not die –

Fainter Leaves – to Further Seasons –

Dumbly testify –

We – who have the Souls –

Die oftener – Not so vitally –

(314)

Bien mirada, la naturaleza no es un lugar amable: asesina, tortura, inmola, les arranca la cabellera a sus habitantes del modo más rutinario e impasible; “Fainter Leaves”, las que sobreviven, abatidas, al paso de las estaciones, pueden dar testimonio de la masacre y, desde luego, “We —los seres humanos— who have the Souls”, morimos y matamos, de manera metafórica (“Not so vitally”), con mayor frecuencia. Los homicidios que suceden a diario son un tema que fascina a Dickinson, sea porque se trata de un acontecimiento ordinario o, tal vez, porque le provoca un terror elemental con el que jamás pudo reconciliarse:

Apparently with no surprise

To any happy Flower

The Frost beheads it at its play –

In accidental power –

The blonde Assassin passes on –

The Sun proceeds unmoved

To measure off another Day

For an Approving God.

(1624)

El mundo natural de Dickinson está poblado, insisto, de imágenes de una suerte de violencia casual, de sadismo fortuito, o bien “wracked by the fear of a malign power” (Erkkila 154), y si la escarcha, “The blonde Assassin”, puede decapitar impunemente a una flor “In accidental power” a plena vista de un Dios que otorga su consentimiento, no es sino comprensible que esta deidad —aquí sólo un cómplice imperturbable— se convierta en otras piezas en el responsable directo del sufrimiento. En los poemas más desgarradores de Dickinson, como el número 49, Dios Padre queda representado como un déspota, el artífice de una crueldad gratuita o incomprensible, el culpable de la pena que ocasiona la pérdida, el usurero que especula con nuestras reservas humanas de esperanza:

I never lost as much but twice,

And that was in the sod.

Twice have I stood a beggar

Before the door of God!

Angels – twice descending

Reimbursed my store –

Burglar! Banker – Father!

I am poor once more!

(49)

“The speaker has experienced a third loss ‘in the sod,’ that is, a death of someone dear to her, and stands before the deity in a posture of destitution and reproach”, comenta Leiter. “The poem contains Dickinson’s sense of being cheated by God” (112). La indignación y la impotencia tan palpables en este lamento de Dickinson han dado pie a un sinfín de especulaciones biográficas, dado que, como señalan Pollak y Noble, sus cartas “refer to a major traumatic event, as do many of her finest poems, which describe a horrifying psychological catastrophe and its aftermath”, a lo que añaden más adelante: “Such knowledge came from somewhere—surely not from her reading alone” (44-45). No obstante, al margen de cualquier conjetura que trate de identificar o elucidar las dos “pérdidas” con las que Dios, ese ladrón indiferente, pone a prueba la capacidad humana de resistencia en esta y otras piezas de Dickinson (cfr. las dos veces que su vida “se cerró antes de llegar a su fin” en el poema 1732), lo cierto es que su poesía se nutre de un entendimiento —profundamente personal, cabe suponer— de que el dolor no sólo es inherente a la vida sino también un proceso de aprendizaje: el descubrimiento del otro, en primera instancia, del amor que se le profesa, y, ultimadamente, el descubrimiento de uno mismo (“Parting is all we know of heaven, / And all we need of hell”, 1732). En un fragmento en prosa cuya fecha no se ha podido determinar, Dickinson escribe: “’Tis a dangerous moment for any one when the meaning goes out of things and Life stands straight—and punctual—and yet no content… come[s]. Yet such moments are. If we survive them they expand us, if we do not, but that is Death, whose if is everlasting” (3: 919, citado en Pollak y Noble 44).

Es por esta razón que puede considerarse característica del pensamiento dickinsoniano la postura en la que empieza la voz poética en el poema 341 (Fr 372), “After great pain, a formal feeling comes”: el interés no radica ya en la causa, el culpable o siquiera el instante en que se inflige el dolor; Dickinson se concentra en el momento inmediatamente posterior al golpe, la sensación de adormecimiento que sobreviene al traumatismo:

After great pain, a formal feeling comes –

The Nerves sit ceremonious, like Tombs –

The stiff Heart questions was it He, that bore,

And Yesterday, or Centuries before?

(341, versos 1-4)

Al igual que en otros poemas (cfr. “Heavenly Hurt, it gives us – / We can find no scar”, 258), la experiencia física y la experiencia emocional del sufrimiento quedan íntimamente vinculadas en el poema 341: su propósito es examinar la “sensación formal” que se suscita tras haber sufrido un dolor que, dado que nunca es específico, se sospecha no exclusivamente corporal.

Lack of feeling, or various forms of “death,” occasions the metaphoric transfers which interweave in “After great pain” to measure the effect of pain on the mind and body and, in consequence, to tell us something about the nature of pain itself. (Juhasz 79)

Después del impacto, “The Nerves sit ceremonious, like Tombs –”, inmóviles, adormecidos, y el corazón tieso, desorientado o estupefacto, se pregunta si todo sufrimiento es un recuerdo del Calvario y la crucifixión de Cristo —quizá con la esperanza de que este, como aquel, sea un tormento significativo a fin de cuentas, un sufrimiento del que habrá de surgir una especie de redención—, o si acaso es tan ubicuo el dolor a lo largo de la historia que su condición tiene algo de atemporal (“Yesterday, or Centuries before?”). Quedan representados en la primera estrofa un aturdimiento, una ofuscación existencial que a nadie que haya sufrido un “gran dolor” le resulta extraña y cuya oquedad la poeta, denodada, procede a investigar en la segunda estrofa:

The Feet, mechanical, go round –

Of Ground, or Air, or Ought –

A Wooden way

Regardless grown,

A Quartz contentment, like a stone –

(341, Fr 372,[37] versos 5-9)

La composición del poema, con su “gramática fracturada”, sus elipsis y su indeterminación, es un reflejo del estado tan profundo de desconcierto que sobreviene al dolor, la insensibilidad con la que los pies dan vueltas sin conducir a ninguna parte, de manera mecánica, como si estuvieran hechos de madera o se hubieran vuelto indiferentes. “The heaviness of the pain is echoed by bore, wooden, quartz, stone, lead. The formal feeling is coldly ceremonious, mechanical, and stiff…” (Johnson). La imaginería rígida, pétrea o cristalizada del poema crea, en palabras de Brooks y Warren, “an effect of inanimate lifelessness, a stony, or wooden, or leaden stiffness” para caracterizar el “formal feeling” que se instala en cuerpo y mente después del golpe, y la tercera estrofa concluye el poema 341 con un nuevo símil que acentúa el entumecimiento:

This is the Hour of Lead –

Remembered, if outlived,

As Freezing persons, recollect the Snow –

First – Chill – then Stupor – then the letting go –

(341, versos 10-13)

El poema termina con una renuncia, un abandono, “the letting go” después del frío, el letargo y la creciente insensibilidad de un cuerpo que se congela. Así se recuerda “la Hora de Plomo”, la pesadez y la tiesura del momento, si acaso el dolor no resulta letal y llega a sobrevivirse, como la propia Dickinson había escrito ya en el pasaje en prosa antes citado. La esperanza de supervivencia, que en el poema 341 parece tan improbable, abre sin embargo la posibilidad de un aprendizaje o, cuando menos, un retorno. Y es este retorno el que motiva la insistencia de Dickinson en el tratamiento poético del dolor: la pérdida, la derrota y el fracaso los volvemos a “ensayar”, como afirma en el poema 379, porque son recordatorios de nuestro triunfo sobre un dolor que no llegó a doblegarnos:

Rehearsal to Ourselves

Of a Withdrawn Delight –

Affords a Bliss like Murder –

Omnipotent – Acute –

We will not drop the Dirk –

Because We love the Wound

The Dirk Commemorate – Itself

Remind Us that we died.

(379)

“Rehearsal to Ourselves”, como afirma Helen Vendler, “displays the savage pleasure of self-sacrifice” (2012: 282). Repasar una y otra vez en la consciencia

un placer pretérito que la vida, o la muerte, o Dios —ese ladrón impune— nos han arrebatado, según Dickinson, brinda una dicha "como el Asesinato", y nosotros, que empuñamos la daga, nos aferramos al arma no sólo porque es "a relic of the original pang" (Vendler 2012: 281) sino también porque la herida recrea el éxtasis de la privación autoinfligida, el dolor sin el cual es imposible comprender el deleite, la muerte o las muertes que son necesarias para la continuación de la vida. Este sufrimiento es, para la poeta, la experiencia más intensa y reveladora, el momento de la verdad ("I like a look of Agony, / Because I know it's true", 241), la ocasión precisa para el descubrimiento de uno mismo. Como concluye Wolosky, los poemas de Dickinson

generally attempt to make out "the anguish in this world" and to decipher whether it has "a loving side." This would mean its fitting into some wider schema, some purpose that would justify the suffering, giving it place and hence significance. Yet in text after text, Dickinson marshals her own forces, ranging positive against negative, gain against loss, good against evil. In text after text, she assesses whether good triumphs over and justifies evil, whether gain outweighs loss, such that all find their place in a coherent, meaningful, and hence ultimately positive pattern which places and thus redeems the negative. And yet, in text after text, such measures do not come out. (175-176)

Con todo, podría aducirse que Wolosky está equivocada cuando afirma que "such measures do not come out". Es cierto que no hay un lugar para la redención en los poemas más desesperanzados de Dickinson, y cierto también que la búsqueda de un consuelo para el sufrimiento termina a menudo por agudizar su falta de sentido, como en el poema 301:

I reason, Earth is short –

And Anguish – absolute –

And many hurt,

But, what of that?

(301, versos 1-4)

Y, sin embargo, un hecho queda claro a partir de sus tratamientos poéticos del dolor: Emily Dickinson cree, sin lugar a dudas, que la apreciación de la vida, la belleza y el arte está determinada, y al mismo tiempo posibilitada, por la apreciación de la inexorable realidad de la muerte. Dicho de otro modo, y por volver al punto de partida:

She says, “But in contentment I still feel

The need of some imperishable bliss.”

Death is the mother of beauty.

(Wallace Stevens, “Sunday Morning”, 68-69, versos 61-63)

“Después el abandono”: las traducciones del poema 341

El dolor es una constante en los poemas, las cartas y los fragmentos de Emily Dickinson. Esto se debe, más que sólo a un temperamento particularmente sensible, frágil o atormentado, a una voluntad incansable en su trabajo de explorar la vida en todas sus facetas, entre las cuales, como se expuso en el apartado anterior, el sufrimiento, la pérdida, la soledad y la aflicción se ofrecen como experiencias profundamente significativas, ocasiones para el descubrimiento del otro y de uno mismo. Dickinson tenía una gran habilidad para describir la aflicción; como señala Leiter,

[she] was an anatomist of pain. She used the word in no less than 50 poems, and

its variations—agony, despair, grief, hurt, and suffering—countless times. Seeking to define the nature and course of the "ailment" she knew only too well, Dickinson took up the subject again and again, throughout her career, attacking it from different perspectives and in different states of mind. Not surprisingly, therefore, her writings on pain contain a spectrum of attitudes. (31)

Uno de tales poemas, el número 341 (Fr 372), "After great pain, a formal feeling comes", se dedica, como hemos visto, a reconocer el letargo emocional que se asienta en el cuerpo y la consciencia en el momento inmediatamente posterior al dolor. Dickinson escribió este poema en el año de 1862, junto con otros tantos de naturaleza similar, lo cual ha llevado a sus críticos y biógrafos a proponer, en esencia, dos teorías distintas en busca de una causa. La primera sostiene que el "great pain" es consecuencia de la muerte de un ser querido, como expone Wendy Martin:

Dickinson describes the way a loved one's death leaves an individual empty, cold, almost dead themselves, moving mechanically through the world without any real sense of the life that moves around them… The heavy stupor that is one of the stages of grief may be outlived, but it is always remembered as a pall cast on one's own life. (2007: 106)

La segunda teoría, mucho más específica, argumenta que a finales de la década de 1850 (Leiter 32), o bien entre los años de 1860 y 1862 (Manley y Pollak 247), Dickinson fue presa de un misterioso "terror" al que se le atribuye una crisis emocional, "a breakdown of her sense of reality":

Dickinson scholars have long debated whether Dickinson went over the brink of madness at some point in her life or only teetered on it. Critic John Cody, who took "After great pain" as the title of his psychoanalytic study of Dickinson, has made perhaps the fullest case that the poet did, in fact, experience a mental breakdown. For him, the poem under discussion is a precise description of the acute phase of psychotic illness, […] characterized by catatonia—a psychotic

state of extreme inertia and stupor, as well as rigidity of the limbs ("The Feet, mechanical, go round – / A Wooden way"). (Leiter 32)

La teoría de Cody ha enfrentado muchas críticas desde su publicación en 1971, entre ellas, y principalmente, la del biógrafo Richard B. Sewall, para quien no existe evidencia suficiente en los registros ni de Dickinson ni de su familia que apunte a una pérdida del control de sus facultades en esta etapa de su vida (1994: 605-606). No obstante, cualquiera que haya sido la causa del sufrimiento que describen, concluye Francis Manley,

the poems she produced under these conditions are not an amorphous overflow from a distraught mind; they are informed and well-wrought, the creations of controlled artistry, [and they] treat specifically the intense subtleties of mental anguish, anatomizing them with awesome precision.

Así pues, al margen de conjeturas biográficas que son del todo independientes del efecto y la potencialidad significativa del poema, lo cierto es que su fuerza radica no en la particularidad de las circunstancias de su composición sino, por lo contrario, en la universalidad de la experiencia humana que la poeta se da a la tarea de investigar. El poema 341, tanto como el 510, por ejemplo ("It was not Death"), son piezas que "follow a basic pattern dictated by the abstract nature of pain" (Manley), y tal patrón o diseño consiste en la descripción poética de una emoción, un estado mental o un estado de ánimo que no puede comunicarse sino a través de sus manifestaciones externas, las cuales parecen a menudo ser contradictorias, ya sea entre sí o con respecto a lo que manifiestan (en el 510, la desesperanza "sabe" a la muerte, la noche, la escarcha y el fuego a un mismo tiempo, y en el 341, la "sensación formal" que se apodera del dolorido es una especie de insensibilidad, un entumecimiento: "First – Chill – then Stupor – then the letting go"). Es gracias a estos "oblique means [offered] for the reader to penetrate appearances to the reality beneath" que Dickinson, de nuevo de acuerdo con Manley, logra crear "some of her most interesting and complex poetry".

“After great pain, a formal feeling comes”, publicado por primera vez en 1929, es uno de los poemas más famosos y antologizados de Emily Dickinson en su lengua original, pero en español es considerablemente menos conocido. En la muestra representativa de nuestro corpus, por ejemplo, sólo 13 de los 36 traductores (es decir, poco más de la tercera parte) lo incluyen en su selección. A este respecto sólo cabe especular: quizá se deba a que su tema no se corresponde con la imagen heredada de “the Belle of Amherst”, tierna y dócil, prevalente hasta hace pocas décadas; quizá a la abstracción de su escritura, a la complejidad de sus imágenes (particularmente las de la estrofa intermedia) o a la indeterminación de su final abierto (“the letting go –”); o tal vez, muy posiblemente, se deba a las dificultades que todo lo anterior implica en términos de traducción; dicho de otro modo, a que se sospecha que el poema es intraducible, o bien que su traslado obliga al traductor a renunciar a ciertos elementos o características que considera imprescindibles para lograr un determinado efecto estético, por lo que, para evitar un descalabro, prefiere omitirlo.

Los desafíos que presenta el poema 341 se localizan en el nivel formal tanto como en su contenido: prueba de ello es el hecho de que ninguno de los once traductores mencionados optó por producir una versión española enteramente medida o rimada. (Las traducciones de Oliván, D’Amonville y Dahlgren presentan ciertos apoyos acentuales o silábicos, pero no son suficientemente consistentes como para llamarlas versiones métricas.) Y, sin embargo, como sucede siempre en la poesía de Dickinson —en toda la poesía, como se ha sostenido antes—, la constitución técnica del poema, su arreglo estrófico, su escansión métrica y sus regularidades e irregularidades en términos fónicos, prosódicos y sintácticos están en relación directa con los efectos que se logran en los niveles semántico y pragmático de la comunicación. Es por ello que un análisis valorativo de las traducciones del poema 341 requiere un estudio minucioso de todos sus componentes, y por ello también que el modelo propuesto en la primera parte de este trabajo resulta una herramienta útil en la búsqueda de pistas comunicativas que puedan ofrecer un máximo de efectos contextuales. Como se hizo con el poema 258 en el capítulo anterior, se eligen para análisis detallado las cinco traducciones que más diferencias presentan entre sí, y se ofrecen, por comodidad, en una tabla que permita su cotejo.[38]

341 (Fr 372)	*Rolando Costa Picazo*	*Marta Dahlgren*
After great pain, a formal feeling comes – *The Nerves sit ceremonious, like Tombs –* *The stiff Heart questions was it He, that bore,* *And Yesterday, or Centuries before?* *The Feet, mechanical, go round –* *Of Ground, or Air, or Ought –* *A Wooden way* *Regardless grown,* *A Quartz contentment, like a stone –* *This is the Hour of Lead –* *Remembered, if outlived,* *As Freezing persons, recollect the Snow –* *First – Chill – then Stupor – then the letting go –*	Después de un gran dolor, llega un sentimiento formal – Los Nervios quedan ceremoniosos, como Tumbas – El tieso Corazón se pregunta si fue Él, quien soportó, Y si pasó ayer, o hace Siglos ya. Los pies, mecánicos, dan vueltas – Por el Suelo, o el Aire, u Otra Parte – Un sendero de Tablas Nacido indiferente, Un contento de Cuarzo, como una piedra – Esta es la Hora de Plomo – Recordada, si se sobrevive, Como personas Congeladas recuerdan la Nieve – Primero – el Frío – luego el Estupor – después, el dejarse ir –	Un gran dolor: después la sensación solemne – Los nervios sentados, ceremoniosos – Como tumbas. El tieso corazón, inquiere ¿Él lo soportó – y fue ayer, o hace siglos? Los pies, mecánicos, dan vueltas – Entumecidos, sin sentir el suelo, el aire, la nada – Son de madera un contento pétreo, como el cuarzo – Ésta es la hora de plomo – Recordada, al sobrevivir Como la nieve para los que se congelaron – El frío – el letargo – y ya dejarse ir –
Anna María Leoni	*José Luis Rey*	*Amalia Rodríguez Monroy*
Después de un gran dolor, un sentimiento formal llega – Los Nervios se sientan ceremoniosos, como Tumbas – El rígido Corazón pregunta si fue Él, quien sufrió, Y si Ayer, ¿o Siglos atrás? Los Pies, mecánicos, van en torno – De Suelo, o Aire, o Nada – Un camino de Madera Crecido sin cuidado, Un contento de Cuarzo, como una piedra – Esta es la Hora de Plomo – Recordada, si sobrevivida, Como los Congelados – recuerdan a la Nieve – Primero – Frío – luego Estupor – después el abandono –	Después de un gran dolor viene un sentimiento solemne – Los nervios se disponen ceremoniosos, como Tumbas – El tenso Corazón pregunta: ¿fue Él, quien lo soportó, Y fue Ayer, o hace Siglos? Los Pies, mecánicamente, giran – En el Suelo, en el Aire, en el Vacío – Un camino de Madera Hecho con dejadez, La alegría de Cuarzo, como piedra – He aquí la Hora de Plomo – La que se recuerda solo al sobrevivirla, Como las personas Helándose se acuerdan de la Nieve – Primero – el Frío – después el Estupor – y luego el dejarse ir –	Después de un gran dolor, viene una emoción solemne – Los Nervios están ceremoniosos, como Tumbas – El Corazón rígido pregunta si fue Él quien pudo soportar, ¿Y fue Ayer, o hace Siglos ya? Los Pies, mecánicos, dan vueltas – En el Suelo, en el Aire, en el Vacío – Un camino de Bosque Crecido con descuido, Resignación de Cuarzo, como piedra – Es la Hora de Plomo – Recordada, si se sobrevive, Como recuerda la Nieve quien se está Congelando – Primero – Frío – luego Estupor – después el abandono –

Tabla 5. Confrontación de traducciones del poema 341

Empecemos por llevar a cabo un análisis del nivel fónico-prosódico del original y sus cinco traducciones. El poema 341 es poco convencional en el canon dickinsoniano en tanto que se aparta deliberadamente de la estructura prosódica y estrófica del common metre: en lugar de cuartetas que alternan tetrámetros y trímetros yámbicos de manera regular (4Y–3Y–4Y–3Y), con rimas sólo en los versos pares (ABCB), Dickinson compone en esta ocasión un poema cuyas tres estrofas tienen en común precisamente la diversidad. El 341 comienza con una cuarteta metódica y ordenada de pentámetros yámbicos agrupados en versos pareados,

(/ ˘) (˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

Af ter | great pain | a for | mal feel | ing comes

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /) (/)

The Nerves | sit ce | re mo | nious like | Tombs

(˘ /) (/ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

The stiff | Heart ques | tions was | it He | that bore

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

And Yes | ter day | or Cen | tu ries | be fore

donde las únicas variantes son un par de inserciones trocaicas (“After”) y espondaicas (“Heart questions”) cuyo objeto es dar énfasis al inicio del poema y al sujeto de la tercera oración. Dickinson concluye también con una cuarteta de

versos pareados, esta vez dos trímetros yámbicos y dos pentámetros yámbicos, que admiten el mismo tipo de variantes:

(/ ˘) (˘ /) (˘ /)

This is | the Hour | of Lead

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

Re mem | bered if | out lived

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

As Freez | ing per | sons re | col lect | the Snow

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

First Chill | then Stu | por then | the let | ting go

Queda claro que la poeta comienza y concluye con arreglos métricos regulares, uniformes, con el propósito de establecer un ritmo lento y parsimonioso acorde con la sensación de entumecimiento que describe; como afirma Helen Vendler, "The 'formal feeling' seems to be creating its own prosody" (2012: 169), una prosodia de formalidad semejante al letargo y reforzada con las rimas, en su mayoría perfectas, que sujetan y dan cohesión a los pareados ("comes / Tombs", "bore / before"; "Lead / outlived", "Snow / go"). No obstante, esta coherencia de apertura y cierre se ve interrumpida por una estrofa irregular de cinco versos (dos dímetros, un trímetro y dos tetrámetros yámbicos) que, tal como aparecen dispuestos, a duras penas riman entre sí:

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

The Feet | mech an | ic al | go round

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

Of Ground | or Air | or Ought

(˘ /) (˘ /)

A Wood | en way

(˘ /) (˘ /)

Re gard | less grown

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

A Quartz | con tent | ment like | a stone

La estrofa intermedia, aparentemente accidentada, viene a romper la organización visual y auditiva del poema, pero esto es algo que Dickinson hace solamente en apariencia. Como demuestra Vendler (2012: 169-170), los versos 5-9 podrían redistribuirse gráficamente, sin omisiones o añadiduras, para revelar que existe, en efecto, un orden escondido, otra cuarteta de versos pareados oculta bajo la superficie caótica o desaliñada de la estrofa:

The Feet, mechanical, go round –	(tetrámetro yámbico)	C
A Wooden way of Ground –	(trímetro yámbico)	C
Or Air, or Ought, regardless grown,	(tetrámetro yámbico)	D
A Quartz contentment, like a stone.	(tetrámetro yámbico)	D

Y, sin embargo, esta distribución ordenada es precisamente la que Dickinson busca evitar: es palmaria su intención de apartarse de la norma convencional para representar, de nuevo en palabras de Vendler, que “something sinisterly disturbing has come to unsettle the ‘formal feeling’” (2012: 170). La perturbación, desde luego, no es ni casual ni gratuita: la poeta recurre a esta técnica con el objeto de que la forma refleje o se derive del tono, sentimiento o acción predominante en la pieza. El cuerpo aturdido, que se había quedado paralizado a causa del dolor en la primera estrofa (los nervios “se asientan”, el corazón está “tieso”), en la segunda camina sin dirección o propósito (los pies “deambulan”, se vuelven “indiferentes”). Dickinson construye una estrofa que el oído percibe y reconoce como poesía, pero que a la vista parece “most, like Chaos” (510, verso 21); su repudio de la forma tradicional o anticipada le brinda ocasión para lograr nuevos efectos emocionales sin que ello necesariamente implique renunciar a la eufonía y el ritmo. En palabras de Kamilla Denman:

Generally, the order of words in temporal sequence establishes linguistic relationships from which meanings emerge. In this poem, the temporal disruption of the speaker’s psyche extends to the syntax and meter, with incomplete sentences and sudden shifts from pentameter to tetrameter to trimeter to dimeter and back. (28)

Así pues, la división aparentemente aleatoria de la estrofa y la alternancia de versos de distintas medidas son indicaciones de un trastorno o desbaratamiento del orden, consecuencia del “great pain”, que conmociona física y afectivamente al dolorido, que altera su percepción de la temporalidad y que lo despoja de toda certidumbre de finalidad o propósito (“regardless grown”). Toda esta experiencia queda resumida en el verso 10, “This is the Hour of Lead”, una metáfora que sugiere la lentitud y pesadez del letargo. El poema concluye con un pareado que recrea precisamente la sensación de adormecimiento, el abandono progresivo al que se entrega un cuerpo que poco a poco se queda sin voluntad y sin fuerza:

There are no periods to mark off any thought as complete, nor even to mark the

poem as a complete thought: the final sentence is completely fragmented by dashes […] which approximate the experience of freezing by slowing down the tempo. (Denman 28)

El ritmo y la puntuación de la tercera estrofa replican el lento tránsito del estupor a la aquiescencia, tanto como la versificación idiosincrásica de la segunda estrofa replica el quebranto de las funciones de la mente y el cuerpo que sufren el dolor.

Por todas estas razones cabría esperar que un traductor que buscara reproducir los efectos de los poemas de Dickinson, más que sólo su contenido semántico, se empeñara en preservar la mayor cantidad de pistas comunicativas del nivel fónicoprosódico en pos de semejanza interpretativa óptima. Y, sin embargo, como se dijo poco antes, ninguno de los traductores de la muestra ofrece una versión en español que tenga un ritmo consistente o análogo al de Dickinson. Esta decisión unánime no puede ser una casualidad: sin duda, mucho tiene que ver el hecho de que en este poema se encuentran algunos de los mejores ejemplos de la característica compresión dickinsoniana (como "Remembered, if outlived", Vendler 2012: 169) que, aunados de por sí a la economía natural del inglés, vuelven imposible el hallazgo de un verso castellano en cuya medida quede comprendida la totalidad siquiera del contenido literal de la enunciación. Es este problema al que se refiere Anna María Leoni cuando afirma, en su "Introducción", que la "tarea ingrata y desleal" del traductor es la de "Acoger el mensaje y recrear la atmósfera […] aunque corriendo el riesgo de perder ese ritmo que, a veces más que las mismas palabras, establece el sentido de un poema" (101). No es de sorprender, por tanto, que Leoni —que considera excepcionales los casos en los que un traductor logra "revestir las palabras con la misma música" (101), y que se culpa a sí misma por "no poseer la misma grandeza de quien concibió esas palabras" (102)— reconozca que en la realización de su traducción "son muchos los errores, muchas las peticiones de perdón" (102) por un trabajo cuyo resultado anticipa ser "un conjunto, a menudo desarmónico, de palabras cuya única justificación es de dar [sic] el significado de los términos, pudiendo en esto llegar hasta desvirtuar la intención del poeta" (101).

Con todo, su traducción del poema 341 no es simplemente prosa cortada en renglones; muy a pesar de sus comentarios apocados y despectivos, puede reconocerse en ella la voluntad de "intentar un acercamiento" a Dickinson (107), de "mezclarnos al ritmo de su respiración" (102), y es por ello que, aunque no sea posible medirla en términos prosódicos, no sería del todo injusto llamarla una versión rítmica.

Mucho más cómodas en la categoría de verso libre, no obstante, se encuentran las versiones de Marta Dahlgren, José Luis Rey y Amalia Rodríguez Monroy, en particular porque cada uno de ellos encuentra su propia manera de darle sonoridad y cierto ritmo a su traducción. Dahlgren lo consigue, como Whitman, al entremezclar esporádicamente versos medidos, de ritmo regular, en un contexto en el que no cabría esperarlos:

Un gran dolor: después la sensación formal –	(alejandrino)
Los pies, mecánicos, dan vueltas –	(eneasílabo trocaico)
Ésta es la hora de plomo –	(octosílabo dactílico)

A su vez, José Luis Rey lo logra por medio de fuertes apoyos acentuales, aunque no sean ni isócronos ni consistentes a lo largo del texto, como, por ejemplo, en el verso 1:

Después de un gran dolor viene un sentimiento solemne

Amalia Rodríguez Monroy, por su parte, lo obtiene al incorporar una gama de rimas asonantes, si bien no se corresponden con el esquema de pareados de Dickinson (“soportar / ya”, “vueltas / piedra”, “Vacío / descuido”, “Plomo / abandono”), algo que también intenta Dahlgren, aunque sin seguir ningún patrón establecido (“solemne / inquiere”, “ceremoniosos / plomo”, “vueltas / madera”, “sentir / sobrevivir / ir”, “cuarzo / congelaron”, además de recuperar la aliteración de “formal feeling” en “sentimiento solemne”). El único traductor de la muestra que no hace ningún esfuerzo reconocible por destacar las cualidades fónicas y prosódicas del lenguaje es Rolando Costa Picazo, que tampoco le dedica una sola palabra a la traducción en el breve prólogo de su volumen titulado Oblicuidad de luz.

Con todo, lo que más extraña al respecto del uso generalizado del verso libre para la traducción del poema 341 no es la falta de destreza para componer poesía medida, o incluso la falta de imaginación para crear una estrofa más espaciosa cuando las formas tradicionales de la poesía española no se dan abasto —un recurso que la propia Dickinson jamás habría dudado en usar—, sino, curiosamente, que todos estos son traductores plenamente conscientes de la importancia de la prosodia en la obra que traducen: por citar el “Prólogo” de la Antología bilingüe de Amalia Rodríguez Monroy, Dickinson escribe “Como si quisiera recordarnos que el vínculo entre forma y contenido, entre el modo de decir y lo dicho, no es de mera coexistencia; [lo que quiere es] hacernos visible esa inseparabilidad” (13). Y, sin embargo, ninguno de los traductores de la muestra reproduce la pista comunicativa que Dickinson cifra en el contraste entre los versos “formales”, “solemnes” de la primera y última estrofas y los versos “rotos” de la estrofa intermedia, motivo por el cual dejan a la suerte la creación de los “emotional and psychological effects” originalmente contenidos en la “disrupt[ion of] conventional arrangements” (Denman 27) del 341. Por fortuna, y a diferencia de lo sucedido en el 258, ninguno de estos traductores normaliza la puntuación heterodoxa de Dickinson, por lo que, si acaso gráficamente —o si se respetan las rayas en la lectura en voz alta—, el final del poema traducido puede todavía conservar cierto grado de semejanza interpretativa con respecto a su original en este nivel. Como bien señala Denman,

Were the sentences to be made complete and the poem conventionally punctuated, the essence of the experience it describes would be lost. Clearly, much of Dickinson's power in evoking psychological states lies in her disregard for conventional rules of grammar and punctuation, as well as conventional rules of poetic meter, line, and rhyme. (28)

Esta consideración nos permite pasar al segundo nivel de nuestro modelo, el nivel morfosintáctico, en el que habremos de revisar no sólo la pertinencia de la elección de palabras en el original y sus cinco traducciones sino también, y de manera todavía más notoria, los efectos que se derivan de la "gramática fracturada" de Dickinson.

De acuerdo con Thomas H. Johnson, "The authority of 'After great pain, a formal feeling comes' derives from the technical skill with which the language is controlled". En este poema, Emily Dickinson se da a la tarea de caracterizar el estado de inmovilidad psíquica, la parálisis de una mente pasmada y confundida a consecuencia de un trauma "[which] is obviously not a physical pain; it is some great sorrow or mental pain" (Brooks y Warren) que, sin embargo, la poeta representa en un principio a través de sus manifestaciones corporales. Diversas partes del cuerpo quedan personificadas en las primeras dos estrofas (los nervios se sientan, el corazón pregunta, los pies deambulan) para darle concreción a un entumecimiento que, de manera metafórica, se compara con la atmósfera de frialdad y ceremonia de un entierro. Hacia el final del poema, las reacciones mecánicas de ese cuerpo endurecido e insensible dan paso a una nueva analogía que propone dos imágenes distintas: "Both are symbols of crystallization", explica Anderson. "'Freezing' in the snow, which is neither life nor death but both simultaneously; and 'A Quartz contentment, like a Stone,' for the paradoxical serenity that follows intense suffering." A diferencia de otros poemas en los que Dickinson asume "a supposed person" (L268, 412), o cuando menos una voz poética con género gramatical determinado para hablar desde la experiencia personal, el poema 341 evita de manera deliberada la limitación propia de la especificidad, de modo que cabe suponer que existe una intención de presentar este "formal feeling" como una experiencia universal, común a

todos los seres humanos.

La imaginería sobre la que se cimientan los procesos analógicos y descriptivos del poema da cuenta de la importancia de sus elecciones léxicas. A lo largo de las tres estrofas, la pesadez del dolor y del cuerpo que lo sufre resuena en palabras como “bore”, “Wooden”, “Quartz”, “stone” y “Lead”, términos que comparten una característica conspicua: la rigidez, la falta de vida de cuerpos inanimados. De acuerdo con Brooks y Warren, “The insistence on this type of imagery is very important in confirming the sense of numbed consciousness which is made more explicit by the statement that the feet move mechanically and are ‘regardless’ of where they go”. En la primera estrofa, y después del verso quizá más abstracto de todo el poema (“After great pain, a formal feeling comes”), la tiesura se logra por medio de la evocación de la solemnidad que impera en un funeral: “The nerves sit ceremonious”, en silencio, como dolientes alrededor de un difunto en un velatorio, o, inmediatamente después, “like Tombs” en un cementerio, una imagen quizá más apropiada todavía, dado que “a tomb has to a superlative degree the qualities of deadness (quietness, stillness) and of formality (ceremony, stiffness)” (Brooks y Warren).

En lo sucesivo, sin embargo, Dickinson modifica la analogía, puesto que los nervios y el corazón, que literal o metafóricamente son los órganos que “sienten”, están aquí adormecidos o muertos y son incapaces de sentir. La necesidad de continuar con la descripción de esta paradoja (un “state of mind in which one is alive but yet numb to life, both a living organism and a frozen form”, Manley) lleva a la poeta, en la segunda estrofa, a explorar el efecto que causa el “great pain” en otras partes del cuerpo: los pies, cuyo movimiento suele ser un indicio de vitalidad, manifestando la intención de alcanzar un destino, caminan ahora como impulsados no por un propósito sino por un mecanismo inerte, sin importarles ya la dirección que toman (“Regardless grown”) o siquiera la superficie sobre la que transitan: “Whether numb feet go on the hardness of ground or on the softness of air, their way is wooden because paralysis is within them” (Manley). Los pies se mueven por inercia, sólo por moverse, y esto representa para la voz poética “A Quartz contentment, like a stone”. El verso 9, con el que concluye la segunda estrofa, es de crucial importancia: en primer lugar, porque consolida la asociación de todo lo pétreo con el entumecimiento

posterior a la aflicción; en segundo, porque el cuarzo, un mineral sumamente duro, introduce, con su aspecto diáfano y su brillo vítreo, la imagen del hielo con la que concluye el poema; y, finalmente, porque esta cristalización del dolor se refiere en términos de un "contentment", que, de acuerdo con el American Dictionary de Webster (1851), el diccionario que Dickinson tenía al alcance de la mano, significa "Rest or quietness of mind in the present condition; satisfaction which holds the mind in peace, restraining complaint, opposition, or further desire" (citado en Manley). En el "Quartz contentment" al que se entrega la voz poética queda implicada la incapacidad de responder en lo sucesivo al dolor.

La tercera estrofa sintetiza las etapas del agarrotamiento progresivo con una imagen que reitera el peso y la gravedad de la experiencia ("This is the Hour of Lead") y con una comparación final ("As Freezing persons, recollect the Snow"), en la que se hace un recuento del proceso de congelación que habrá de recordarse si acaso llega a sobrevivirse; una posibilidad, no obstante, que se sospecha remota, si no es que inexistente. Como concluyen Brooks y Warren,

This experience of grief is like a death by freezing: there is the chill, then the stupor as the body becomes numbed, and then the last state in which the body finally gives up the fight against the cold… The correspondence of the stages of death by freezing to the effect of the shock of deep grief on the mind is close enough to make the passage very powerful.

Como se hizo con el poema 258 en el capítulo anterior, se ofrece a continuación una tabla comparativa de las principales elecciones léxicas de "After great pain" y las cinco traducciones que conforman la presente muestra:

341	*Costa Picazo*	*Dahlgren*	*Leoni*	*Rey*	*Rodríguez M.*
formal feeling	sentimiento formal	sensación solemne	sentimiento formal	sentimiento solemne	emoción solemne
Nerves sit ceremonious	Nervios quedan ceremoniosos	nervios sentados, ceremoniosos	Nervios se sientan, ceremoniosos	Nervios se disponen, ceremoniosos	Nervios están ceremoniosos
A Wooden way	sendero de Tablas	Son de madera	camino de Madera	camino de Madera	camino de Bosque
Regardless grown	Nacido indiferente	Entumecidos, sin sentir	Crecido sin cuidado	Hecho con dejadez	Crecido con descuido
Remembered / recollect	Recordada / recuerdan	Recordada / –	Recordada / recuerdan	que se recuerda / se acuerdan	Recordada / recuerda
Chill / Stupor / the letting go	el Frío / el Estupor / el dejarse ir	El frío / el letargo / dejarse ir	Frío / Estupor / el abandono	el Frío / el Estupor / el dejarse ir	Frío / Estupor / el abandono

Tabla 6. Comparación de elecciones léxicas en las traducciones del poema 341

La primera diferencia que vale la pena resaltar a la luz del cotejo es la que existe, denotativa y connotativamente, entre los términos "sentimiento", "sensación" y "emoción" como traducciones de "feeling". Un "sentimiento", además de la acción y el efecto de sentir, puede ser "la impresión y movimiento que causan en el alma las cosas espirituales", así como el "estado de ánimo afligido por un suceso triste o doloroso" (RAE). Una "sensación" es el resultado de un estímulo, una impresión, o bien la percepción psíquica de un determinado hecho, mientras que una "emoción" es una "alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática". Queda claro que las tres alternativas llevan consigo implicaciones distintas, cada una, a su modo, más específica que la noción general de "feeling" que podía tener Dickinson ("Sensation; understanding; perception; intuition; emotion", Webster), y, sin embargo, la condición transitoria de la "emoción", la alternativa que elige Rodríguez Monroy, evidentemente contradice la experiencia de la resignación gradual, pero permanente, que se relata en el poema. "Formal" y "solemne", de acepciones casi sinónimas, aprovechan connotaciones distintas, la una aludiendo etimológicamente al "aspecto exterior", concepto clave en el poema (del latín forma, Gómez de Silva), y la otra a la gravedad e imponencia de la situación.

De suma importancia para el desarrollo de las dos primeras estrofas es la personificación de las partes del cuerpo del dolorido. Los nervios, el corazón y los pies quedan separados —entidades autónomas o disjecta membra (Manley) — para mostrar el efecto que tiene el "formal feeling" en cada uno de ellos. En primera instancia, como señalan Brooks y Warren, "The nerves are […] compared to two different things, but each of the comparisons contributes to the same effect, and indeed are closely related: people dressed in black sitting around a room after a funeral may be said to look like tombs". No obstante, tres de las cinco traducciones neutralizan el efecto de la prosopopeya contenida en la palabra "sit": en la versión de Costa Picazo, los nervios "quedan ceremoniosos" (pacientes en lugar de agentes); en la de Rey "se disponen" (ordenadamente, quizá como participantes en un rito), y en la de Rodríguez Monroy "están ceremoniosos" (una elección que borra todo rasgo de especificidad sin ganancia alguna); decisiones, todas, que se toman en desacato de un procedimiento figurativo habitual no sólo en este poema sino, en general, en la poesía de Dickinson.

La prosopopeya que les atribuye cualidades humanas al “tieso”, “tenso” o “rígido” corazón (“[which] has already entered into the stiffness of rigor mortis”, Vendler 2012: 171) y a los pies mecánicos que dan vueltas —o, alternativamente, a los pies que dan vueltas de manera mecánica— presenta, en traducción, problemas que atañen más propiamente a los niveles sintáctico y semántico, y sin embargo inciden de modo fundamental en la selección del caudal léxico del poema.

La primera dificultad se localiza en el verso 3: “The stiff Heart questions was it He, that bore”. Dickinson utiliza una ortografía y una puntuación heterodoxas, además de una gramática elíptica, para referir la pregunta que se formula el corazón. La falta de comillas hace que se vuelva imposible determinar si la interrogación es una cita en estilo directo —en cuyo caso el “He, that bore” es, desde el punto de vista del corazón personificado, una tercera persona— o una paráfrasis en estilo indirecto —cuyo referente podría ser esa tercera persona o el propio corazón—. Para algunos críticos (e. g. Brooks y Warren y Vendler), el hecho de que la palabra “He” aparezca con mayúscula mayestática es señal inconfundible de que el referente es Cristo, por lo que el objeto del verbo transitivo “bore”, elidido en el poema, es “the cross” (y, por extensión, el calvario, el sufrimiento): “the Heart still remembers the great pain of ‘Yesterday,’ and feels that Jesus’ passion is its only parallel” (Vendler 2012: 171). Para otros (e. g. Cameron, Juhasz y Manley), la mayúscula de “He” es simplemente otro caso de la ortografía idiosincrásica de Dickinson, que normalmente le confiere prominencia gráfica a palabras importantes o que requieren un énfasis determinado. En todo caso, la traducción de “bore”, un verbo polisémico, no sólo depende de la lectura que se le dé al objeto omitido (“bear [carry] the cross” o “bear [endure] the pain”) sino que, más bien, debe posibilitar ambas interpretaciones, cosa que, en efecto, logra la palabra “soportar” (“llevar sobre sí una carga” y “tolerar”, RAE), la opción de Costa Picazo, Dahlgren, Rey y Rodríguez Monroy, pero no “sufrir”, la de Leoni, que vuelve más estrecha o limitada la lectura.

La segunda dificultad es la que se desprende de la ubicación del verso “A

Wooden way” en la estrofa intermedia del poema. Hasta el momento se ha presentado sólo la versión del 341 que imprime Johnson —dado que es la edición que siguen los cinco traductores de la muestra—, en la que el verso “A Wooden way” aparece justo a la mitad, en el vértice de un poema con forma de reloj de arena, tal como se encuentra dispuesto en el fascículo de Dickinson:

The Feet, mechanical, go round –

Of Ground, or Air, or Ought –

A Wooden way

Regardless grown,

A Quartz contentment, like a stone –

(341, versos 5-9)

De acuerdo con este acomodo, y en un intento por articular el lenguaje fragmentario de Dickinson, la palabra “way” podría leerse como sinónimo de “path”; es decir, en traducción literal, “Los pies, mecánicos, dan vueltas [sobre] un camino de madera”. Sin embargo, como señala Vendler, “‘ways’ are not usually ‘Wooden’; the word ‘way’ […] tends to be used of spaces out of doors” (2012: 170), motivo por el cual esta interpretación entra en conflicto con el “Ground” que convenientemente se omitió para validarla. Quizá en respuesta a esta incoherencia, Franklin imprime una variante de la estrofa, basándose en el hecho de que Dickinson escribió, al margen de la página en el fascículo, los números 1-3-2-4, sugiriendo probablemente la instrucción de que los versos deben leerse en orden transpuesto (ver Imagen). Así, la segunda estrofa reza del siguiente modo:

The Feet, mechanical, go round –

A Wooden way

Of Ground, or Air, or Aught –

Regardless grown,

A Quartz contentment, like a stone –

(Fr 372, versos 5-9)

Más que una mera curiosidad editorial, la variante de Franklin revela que existe una manera más plausible de solucionar la característica elipsis de Dickinson, y consiste en leer "A Wooden way" no como un sintagma nominal ("A Wooden [path]") sino como una frase preposicional, en función de complemento circunstancial de modo, cuya preposición se encuentra elidida ("[In] A Wooden way", es decir, los pies se mueven de un modo rígido o agarrotado, como si estuvieran hechos de madera). Esta es una lectura que, independientemente de su posición en la estrofa, sostienen Manley ("their way is wooden"), Vendler ("flesh has become wooden", 2006: 75) y Cameron ("'The Feet' 'go round –' in circles, 'Wooden,' 'Regardless grown'", 1979: 168), entre otros críticos, y que además puede corroborarse con el cotejo de otro poema de Dickinson en el que se habla de "pies mecánicos" que se mueven de cierto modo ("way"):

From Blank to Blank –

A Threadless Way

I pushed Mechanic Feet –

To stop – or perish – or advance –

Alike indifferent –

(761, versos 1-5)

Esta explicación es relevante, desde luego, dado que afecta la manera en que se traducen no sólo “A Wooden way” sino también, por contigüidad, el verso “Regardless grown”. Como señala Dahlgren, “With the variants in mind, the difficulty that this stanza presents in interpretation and translation disappears… A translator conversant with Dickinson’s use of ellipsis should be capable of avoiding the pitfall created by the line ‘A Wooden way’” (2005b: 1090). Y, sin embargo, todos los traductores de la muestra, a excepción de la propia Dahlgren, cometen esta equivocación: optan por una lectura desacertada que, a su vez, los obliga a caer en el disparate en el verso siguiente. Resulta imposible explicar la presencia de una imagen como “Un sendero de Tablas / Nacido indiferente”, “Un camino de Madera / Crecido con descuido” o “Hecho con dejadez”: en breve, no hay forma de justificar su plausibilidad en el contexto de este poema, a no ser que se afirme que los traductores suponen la existencia de un sinsentido donde en realidad no lo hay. La coherencia sintáctica de “Regardless grown” se vuelve clara tan pronto se asocia con su referente correcto, los pies que caminan apáticos, “Regardless” “Of Ground, or Air, or Ought”. Por lo demás, el “camino de Bosque” de Rodríguez Monroy —un retoque estético que presuntamente lleva a cabo para rehuir del absurdo— provoca una discrepancia adicional dentro del acervo de materiales rígidos y pesados con los que se equipara la experiencia del letargo: “Wooden”, “Quartz”, “Stone” y “Lead”. Al interior de los bosques hay vida y movimiento, y esta característica se presenta en directo contrasentido de la intención que comunica la imaginería del poema en su conjunto.

De vuelta a decisiones que conciernen exclusivamente al nivel léxico, “A Quartz contentment”, como se mencionó con anterioridad, es una analogía que requiere exactitud en traducción, dado que acopla todos los conceptos asociados a la rigidez y la dureza en las primeras dos estrofas del poema con la imagen de la cristalización que aparece en la tercera. Esta entrega o resignación a la frialdad (“the letting go”) se identifica en términos de un “contentment, like a stone”. En otro poema de Dickinson, el 1510, la voz poética envidia la fortuna de las piedras precisamente porque son insensibles: “How happy is the little Stone / [That] doesn’t care about Careers / And Exigencies never fears” (versos 1-4). En este contexto se entiende cabalmente la elección de “contentment”, que brinda

“Rest or quietness of mind”, una satisfacción —no necesariamente positiva— que “restrain[s] complaint, opposition, or further desire”. En español, “contento”, desde luego, se ofrece como la opción más inmediata, dado que comparte la raíz etimológica del término de Dickinson (del latín contentus, “alegre, satisfecho”, “persona cuyos deseos se limitan a lo que tiene”, Gómez de Silva); no obstante, y sin llegar a ser un falso cognado, las connotaciones de la palabra “contento” en español son siempre positivas, aspecto en el que discrepa del uso que se le da en el poema. Por tanto, en este sentido resulta más semejante interpretativamente la traducción de Rodríguez Monroy, “Resignación” (“conformidad, tolerancia y paciencia en las adversidades”, RAE) que la de Costa Picazo, Dahlgren y Leoni, “contento”, y mucho más todavía que la de Rey, “alegría”, que raya en el falso sentido.

After great pain, a formal
feeling comes -
The Nerves sit Ceremonious,
like Tombs -
The stiff Heart questions was
it He, that bore,
And Yesterday, or Centuries before?

The Feet, mechanical, go round -
Of Ground, or Air, or Ought -
A Wooden way
Regardless grown,
A Quartz contentment, like
a stone -

This is the Hour of Lead -
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect
the Snow -
First - Chill - then Stupor, then
the letting go -

Imagen. Reproducción facsimilar del poema 341 en el Fascículo 18 (H 26).

Una última elección en materia léxica vale la pena comentar antes de proseguir con cuestiones de naturaleza sintáctica, y es justamente la distinción deliberada que hace Dickinson entre los términos “Remembered” y “recollect” hacia el final del poema. Como se ha dicho antes, la última estrofa se da a la tarea de recapitular la experiencia psíquica y sensorial del “formal feeling” que llega “After great pain”, y esto es algo que la voz poética lleva a cabo de dos modos distintos: en primera instancia, por medio de la definición (“This is the Hour of Lead”) y, en segunda, por medio de la comparación: el sufrimiento, anestesiado hasta convertirse en una resignación fría, dura y petrificada, habrá de recordarse como una muerte en vida similar a la congelación. Como apunta Manley, “Since freezing, however, is neither life nor death but both simultaneously, it is an excellent, expansive metaphor for the living death which comes after great pain”. No obstante, el verso que posibilita la comparación, “Remembered, if outlived”, siembra la duda, con su construcción condicional, de que la “Hora de Plomo” llegue en efecto a sobrevivirse, y por ende a recordarse. Las personas que se entregan primero al frío, luego al estupor y luego al abandono en la nieve terminan muriendo por lo general, y, como señala Vendler,

There is an absolute blank of memory between the letting go into unconsciousness and the possible revivification; after all, the revivification may not happen. “Remembered,” used of those who have survived a disaster, means “retained in memory.” “Recollect” means “to gather together the fragments” […] of the past. Dickinson always knows the distinctions between etymologies. (2012: 172)

En vista de la importancia de tal distinción, cabría esperar que los traductores al español del poema 341 matizaran en la misma medida sus versiones de la última estrofa. No obstante, como evidencia la Tabla 6, Costa Picazo, Leoni y Rodríguez Monroy no sólo pasan por alto la diferenciación del término sino que lo repiten; Rey utiliza un sinónimo (“recuerda / se acuerdan”) que no presupone

ninguna variación o ganancia, y Dahlgren opta por obviar la traducción de "recollect". Queda claro con ello que los traductores ignoran una pista comunicativa del poema de Dickinson. Si bien "recordar" en español significa "traer de nuevo a la mente" (o incluso, en una acepción recóndita, "despertar el que está dormido", RAE) por medio de las raíces latinas re + cord ("corazón, mente", coincidencia afortunada), no faltan en nuestra lengua opciones que puedan proponer un matiz distinto, si no idéntico al de "recollect": verbigracia, "evocar" (del latín evocare, "llamar, hacer venir, convocar"), "rememorar" (de memoria, "facultad mental de retener y recordar lo pasado"), etc., por no considerar ya los términos que vuelven más fuerte una implicación débil ("remembrar", "reconstruir", etc.). Lamentablemente, dado que ninguna de estas versiones españolas limita su gama de posibilidades a la circunscripción de un patrón métrico estricto —una condicionante que podría acreditar sus elecciones léxicas—, no es fácil, en resumen, encontrar la manera de dispensar este descuido.

De gran importancia también es la atención que se les dedica a las construcciones sintácticas de Dickinson. La crítica coincide en señalar que la peculiaridad de su estilo es correspondiente a la peculiaridad de su pensamiento: como sugiere David Porter, "violations along the selectional axis contribute to the identifying voice of this poet; [she consciously alters] her expression to a cloying oddness that draws attention to itself" (52). Gran parte del efecto de desconcierto que logra generar el poema como resultado de un gran dolor se atribuye a la fractura del orden gramatical, tanto como la pesadez y solemnidad del tono "formal" se deben a la parsimonia con la que avanza el ritmo de la primera estrofa. El poema, pues, comienza de manera convencional y ordenada ("After great pain, a formal feeling comes": causa y efecto, antecedente y consecuente; una estructura natural que sólo Dahlgren varía al omitir el verbo y convertir un pasaje aparentemente narrativo en un par de impresiones vinculadas por medio de un signo de puntuación: "Un gran dolor: después la sensación solemne"); sin embargo, ya para el verso 3 la voz poética comienza a dar indicios de una turbación que se adivina corolario de un estado mental afectado:

[Dickinson] is not content to recollect emotion in tranquillity, nor to describe it in eloquent, complete sentences. The introduction of the subject, "He," causes

the clear ideas and images of the first two lines to crumble into disconnected images and fragmented phrases. (Denman 27-28)

El primero de tales “breakdown[s] in the syntax” se ha comentado ya, aunque en términos distintos: la pregunta que se hace el corazón, “was it He, that bore”, contiene una coma que separa el predicado nominal de su respectivo pronombre y verbo; permite que “bore”, un verbo transitivo, se quede sin objeto y deja suspendida, prácticamente inconexa, la pregunta que subsigue: “And Yesterday, or Centuries before?”. Las ideas no llegan a completarse, y este truncamiento, desde luego, es un efecto que Dickinson busca con plena consciencia: “The confusion of the moribund Heart speaks to the derangement of the mind” (Vendler 2012: 171). Cabe hacer notar a este respecto que cuatro de los cinco traductores de la muestra —la excepción es Rodríguez Monroy— respetan las marcas de la fractura gramatical en sus versiones españolas, que básicamente se distinguen por la inclusión, quizá innecesaria, de un auxiliar (“pudo soportar”) o del apoyo del acusativo (“lo soportó”) y por el sitio en el que deciden abrir la interrogación.

El resto de las anormalidades de la característica “deviant syntax” de Dickinson ocurren, en este poema, en la segunda estrofa, y se reducen a tres: la ambigüedad de la frase “The feet, mechanical, go round”, que podría producir la imagen escalofriante de una máquina autómata si se ignora el hecho de que la poeta frecuentemente usa adjetivos en lugar de adverbios (“mechanical” por “mechanically”, tal como “softer” hace las veces de “more softly” en el poema 328, verso 16); la elisión de la preposición “in” antes de la frase “A Wooden way”, que hace que el complemento circunstancial se confunda con un sintagma nominal, como hemos visto; y la anfibología de “Regardless grown”, cuyo referente sintáctico es “The Feet”, pero que, como demuestran las traducciones, puede asociarse erróneamente con “A Wooden [path]” como cláusula relativa (“[which has] grown regardless”).

Todas estas anomalías provocan, en la muestra, lecturas equivocadas que, a su vez, redundan en traducciones absurdas o incoherentes. Por ejemplo, la versión

de José Luis Rey restaura la función adverbial de “mechanical”, cosa que explicita sin reparo (“mecánicamente”), y además ofrece una traducción errónea de “go round”: sus pies no “dan vueltas” sino que “giran”, como si rotaran sobre un eje o se movieran en torno a sí mismos. Sobre la lectura incorrecta de “A Wooden way / Regardless grown” no hace falta abundar, si no es para decir que Dahlgren, la única traductora que detecta el problema (ver 2005b: 1087-1090), llega quizá a explicitar en su afán de resolverlo. Su versión presenta pies “Entumecidos” que no sienten la superficie sobre la que deambulan y que, sin lugar a confusiones, “Son de madera”. El encabalgamiento de los versos y la corrección sintáctica de la estrofa pueden incluso moderar un efecto de extrañeza que es necesario para comprender la ofuscación de la voz poética, y más todavía en vista de que ninguna de estas traducciones refleja el quebranto en el ritmo y la prosodia del poema. Como señala Vendler, “The incoherence of inner desperation and outer compliance generates the ragged middle of the poem. The unnatural stumbling of the meter, while the feet of the sufferer are going their mechanical round, suggests the tottering of the psyche” (2012: 171).

Prosigamos en nuestro estudio con el análisis del nivel semántico del poema 341 y sus cinco traducciones. Se ha dicho, recapitulando, que el “formal feeling” que el texto se da a la tarea de describir es una suerte de oxímoron, “a kind of ritualized ‘nonfeeling,’ fixed by custom or habit” (Leiter 31), y que el entumecimiento que lo caracteriza se debe, como afirma Dickinson en el poema 650, a que

Pain – has an Element of Blank –

It cannot recollect

When it begun – or if there were

A time when it was not –

(versos 1-4)

Suzanne Juhasz argumenta que “After great pain” es un poema estructurado en torno a una progresión no lineal sino analógica; es decir, que el tránsito por las estrofas no supone un avance secuencial, un desarrollo lógico o siquiera el transcurso del tiempo sino, más bien, un recorrido por diversas analogías “set in apposition to a central idea, [the “formal feeling,” which] call upon a range of external situations, intricately interrelated by metaphor” (79). Con todo, el poema ciertamente se interesa en la progresión temporal, aunque el paso del tiempo sea una de las nociones que pierde la voz poética en su confusión a consecuencia del sufrimiento (“[was it] Yesterday, or Centuries before?”), de la incertidumbre al respecto de la propia identidad (“was it He [or I], that bore”) o de la apatía con que se mueve un cuerpo que parece distanciado y ajeno (“The Feet, mechanical, go round”). El entumecimiento, aparentemente atemporal, es sin embargo el presente (“the Hour of Lead”) de un pasado doloroso (“After great pain”) y la esperanza de un futuro que pueda trascenderlo (“Remembered, if outlived”). Este poema, pues, se localiza temporalmente en la segunda de las etapas de su analogía final: es el “Stupor” que sobreviene al “Chill”, “and ‘the letting go –’ exists on the far side of its ending” (Cameron 1979: 169).

De acuerdo con Helen Vendler (2012: 169), la estructura argumental del poema 341 consta de tres partes: la primera —y por mucho la más extensa— abarca los primeros diez versos, en los que se detalla la experiencia postraumática, inicialmente en términos relacionados con la celebración de un funeral (versos 1-4) y luego, en la estrofa intermedia, a través del comportamiento rutinario y repetitivo tras el cual se esconde “the vacancy of will” (Cameron 1979: 168), la muerte de la propia sensibilidad disfrazada en la ejecución de “Life’s little duties” (443, verso 2). La segunda parte consta de sólo tres palabras, y se deriva de las preguntas que podrían surgir a raíz de la crisis: ¿despierta el dolorido de la anestesia?, y, de ser así, ¿cómo queda guardada en su memoria “la Hora de Plomo”? La respuesta es “Remembered, if outlived” (el énfasis es mío). En consecuencia, la última parte (versos 12-13) procede a explicar, por medio de un símil, el proceso de remembranza, las etapas que se recuerdan si acaso el dolor no resulta fatal. No obstante, de acuerdo de nuevo con Vendler (2006: 75 y 2012: 172) y con Francis Manley, el poema termina en un estado de incertidumbre, dado que no sólo queda la duda de que la aflicción llegue a sobrevivirse sino también en vista de que

even the positive statement (that it will be remembered) is made fully ambivalent by being modified by its own negative… Ironically, freezing persons can never remember the snow since they die in it, destroyed by a warm, contented numbness in which they sleep and perish in entranced delusion. Because there is no solution to this ambivalence, the poem ends unresolved… (Manley)

Otros críticos, como Cameron y Brooks y Warren, interpretan el final del poema no como un “lapse into unconsciousness” (Vendler 2006: 75) sino, en una lectura mucho más positiva y esperanzada, justamente como lo contrario: el esfuerzo que hace quien se está congelando por no rendirse al frío, la resistencia que se interpone con tal de no “dejarse ir”. De este modo, lo que se recuerda de la nieve es que tarde o temprano se derrite, o, como explica Sharon Cameron,

The poem’s last line is an undoing of the spell of stasis. Because it is not another, different expression of hardness but implies a definite progression away from it by retracing the steps that comprise its history, we know that the “letting go –” is not a letting go of life, is not death, but is rather the more colloquial “letting go” of feeling, an unleashing of the ability to experience it again. (1979: 169)

Comoquiera que se interprete el final del poema, y hay buenas razones para defender una y otra lecturas —aunque un conocimiento contextual de otros poemas de Dickinson, como el 745, “Renunciation – is a piercing Virtue”, parece favorecer la primera—, lo cierto es que las traducciones del 341 están obligadas a tolerar la ambivalencia si lo que se busca es no limitar o restringir la potencialidad significativa del original. En la muestra que nos compete, el “abandono” (Leoni y Rodríguez Monroy) y el “dejarse ir” (Costa Picazo, Dahlgren y Rey) son opciones que, sin ser necesariamente restrictivas, privilegian la lectura de Vendler y Manley, la una por medio de las connotaciones negativas de la elección léxica (“abandonar” denota “desamparar”, “renunciar”, “descuidar”, “rendirse”), la otra por medio del reflexivo enclítico (“dejarse”), que vuelve la acción retroactiva al sujeto. En defensa de los traductores, sin embargo, ha de decirse que son pocas las

alternativas españolas que no requieren reformulación, dado que “soltar”, probablemente la opción más semejante al “letting go” de Dickinson, resulta una palabra demasiado vaga y anticlimática para cerrar el poema.

En términos generales relacionados con el nivel semántico, es posible concluir que, aunque no alteran de manera significativa ni la lógica ni la perspectiva del poema, cuatro de los cinco traductores de la muestra (Costa Picazo, Leoni, Rey y Rodríguez Monroy) tergiversan el original de Dickinson por falta de conocimiento contextual. Su lectura de la estrofa intermedia parte de la falsa presuposición de que existe una anomalía sintáctica en “A Wooden way / Regardless grown”, lo cual los conduce a resolver de manera equivocada una elipsis y, por tanto, a introducir un sinsentido donde el original no lo tiene. Este es un error grave porque, como es lógico, el lector español que sólo tenga acceso a la traducción tenderá a asumir que el original es incoherente o incomprensible cuando, en realidad, la falta de comprensión es responsabilidad del traductor.

La versión de Marta Dahlgren, que es la única en la muestra que no violenta el contenido semántico del poema de Dickinson, peca en ciertos casos de simplificación. La manera en que soluciona los versos 6 y 8 (“Entumecidos, sin sentir” y “Son de madera”) borra las trazas de un extrañamiento necesario para crear el efecto de desasosiego que caracteriza la estrofa intermedia del original. Sobre todo, una elección particular en los versos con los que concluye, “Recordada al sobrevivir” (el énfasis es mío), reduce las posibilidades de interpretación al volver mucho más definitiva una supervivencia que en Dickinson es incierta: “los que se congelaron”, en su traducción, viven para recordar la nieve, una eventualidad que es mucho más ambigua, incluso improbable, en el inglés.

Estas consideraciones nos permiten llegar al nivel pragmático del análisis, en el que habrá de estimarse el grado de semejanza interpretativa que guardan las cinco traducciones con respecto a su original. A diferencia de lo visto en el capítulo anterior con las versiones de Bartra, Manent y Oliván del poema 258, en las que la paráfrasis y la explicitación de contenidos implícitos resuelven los

aspectos más complejos de la escritura dickinsoniana, es justo decir que en la presente muestra, por lo general, los traductores evitan la reformulación y ofrecen interpretaciones prácticamente literales del poema 341. Las repercusiones y los perjuicios de su literalidad son evidentes, no sólo en tanto que cuatro de ellos prefieren dejar un problema de comprensión irresuelto, aunque su estrofa intermedia no tenga sentido, sino también en tanto que los obceca en la búsqueda de alternativas métricas y estróficas para conservar la pista comunicativa que Dickinson cifra en el ritmo del poema. Los traductores de esta muestra huyen de cualquier adaptación prosódica o estrófica que ponga en riesgo su compromiso con la literalidad —palabra por palabra, verso por verso—, y con ello pasan por alto el rasgo estilístico en el que quedan indicados el tono y actitud de la voz poética, así como uno de los principales detonadores del efecto que genera el poema en su público lector.

No es una casualidad que cuatro de cinco traductores en la presente muestra hayan cometido el mismo error. Es evidente que, en términos pragmáticos, el poema 341 exige un costo de procesamiento tan elevado que, para acceder a la intención comunicativa del texto, es necesaria la reconstrucción del entorno cognitivo original. En este caso, y porque se tiene la fortuna de contar con la edición de Franklin, basada en el manuscrito de Dickinson, tal reconstrucción se llevó a cabo por medio del cotejo de variantes; sin embargo, un conocimiento contextual adecuado de la técnica poética que lo informa podría haber llegado a la misma conclusión incluso sin aquella ventaja. Dickinson frecuentemente desdeña el uso de marcadores, conectores y otros mecanismos cohesivos, por lo que la cohesión textual depende en un grado todavía mayor de la inferencia. Cuando la poeta aleja deliberadamente un sintagma de su constituyente sintáctico (como lo hace, en la estrofa intermedia del 341, al trasponer los versos 6 y 7) provoca un incremento en el costo de procesamiento que se recompensa proporcionalmente con una ganancia en términos contextuales (en este caso, la certeza del estado mental afectado en el que se encuentra la voz poética después de un gran dolor, o, por citar de nuevo a Denman, la impresión de una "temporal disruption of the speaker's psyche [that] extends to the syntax and meter", 28). No obstante, en cuatro de cinco ejemplos, la falta de este conocimiento contextual llevó a los traductores a hacer una inferencia incorrecta (que los pies caminan sobre un "sendero de Tablas" "Hecho con dejadez", cuando en realidad lo que se dice es que ha dejado de importarles el suelo que pisan), lo cual se traduce en una tergiversación del texto que no sólo entorpece o imposibilita la

comprensión sino que también hace pasar a Dickinson por una poeta incongruente o disparatada a ojos de sus lectores hispanohablantes.

A lo largo de estos dos capítulos se han visto ya algunas de las ventajas y desventajas de la literalidad y la paráfrasis como criterios de traducción, algunas de las repercusiones del tratamiento indiferenciado de pistas comunicativas contenidas, por ejemplo, en los patrones de sonido, como la métrica y la rima, y algunas de las consecuencias que tiene confundir la característica indeterminación del discurso poético con mensajes desprovistos de significado. Por todo lo expuesto hasta este punto, me parece imposible aseverar que las traducciones analizadas en este capítulo, a excepción de la de Marta Dahlgren, guardan un grado de semejanza interpretativa superior al mínimo, dado que distan mucho de generar los efectos contextuales que genera el poema original. De manera más grave todavía, las traducciones de Costa Picazo, Leoni, Rey y Rodríguez Monroy le presentan al lector dificultades irresolubles por falta de conocimiento contextual; es decir, incrementan el costo de procesamiento sin que puedan derivarse significados relevantes de la inversión de tal esfuerzo, por lo que no sólo cometen un atentado contra el original de Dickinson sino que también ponen a prueba la capacidad y la paciencia de sus lectores. La poesía de Dickinson es un discurso que, de por sí, intensifica la inferencia y deja en manos de su receptor la responsabilidad de recrear los procesos asociativos. Un traductor que interfiere en ellos, o que obstruye la interpretación del poema, le hace muy poco servicio a Emily Dickinson y un daño considerable a la recepción de sus poemas en la lengua española.

Los tratamientos poéticos de la muerte

Si un tema en común han tenido los poemas de naturaleza, lenguaje y consciencia, por un lado, y las representaciones literarias del dolor, por el otro, es que todos ellos son, por invertir el famoso título de Wordsworth, “intimations of mortality” en la obra de Emily Dickinson. La muerte es uno de los puntos cardinales de su trabajo, y no porque, como se ha llegado a sugerir, exista en su pensamiento una suerte de obsesión mórbida (ver Martin 2007: 98-99) sino porque Dickinson es una poeta infatigablemente interesada en todas las facetas de la experiencia humana, y para ella es la certeza de la muerte, al fin y al cabo, lo que le da sentido y trascendencia a la vida. Ya fuera en momentos de esperanza —la promesa de una reunión con los seres amados— o en momentos de abatimiento, angustia o temor, la necesidad de reconocer la realidad e inevitabilidad de la finitud humana siempre fue uno de los imperativos artísticos más poderosos de Dickinson. Con todo, sus tratamientos poéticos de la muerte no dejan nunca de reconocer la naturaleza incognoscible o indescifrable del misterio que ampara.

La muerte era un suceso cotidiano en el siglo XIX, un fenómeno social mucho menos mediado que en la actualidad y, sobre todo, una presencia ostensible en la vida diaria de las mujeres hogareñas. Como señala el poeta Robert Creeley en “The Girl Next Door”,

It’s such a frequent event. I mean, the endless rehearsal of dying, the endless fact of dying is very common. If one reads simply the accounts of the family pattern, characteristically the families are having, women are bearing as many as ten to twelve children, of whom the characteristic survival would be five or six. So children specifically are dying very frequently. But elders too. And very often the young, in the sense of teenagers or persons in their early twenties, so it’s a very familiar event.

Emily Dickinson, además, vivía en una cultura cuya herencia puritana le confirió una particular fascinación con la muerte, como demuestran la popularidad de las narrativas sentimentales, el crecimiento de los cementerios a las afueras de los pueblos, la regulación del comportamiento luctuoso en manuales de gran circulación y, por último, el dato revelador del ars moriendi: la descripción de las últimas palabras y acciones de un agonizante en su lecho de muerte se consideraba un tema apropiado de conversación en sociedad (Martin 2007: 99). No obstante, las corrientes principales de la literatura estadounidense de la época no muestran el mismo grado de interés de Dickinson —o de Edgar Allan Poe, para tal caso— en estos asuntos: los trascendentalistas, y Thoreau en particular, son poetas entregados a la promesa, al amanecer, y a Whitman —si bien uno de sus grandes poemas, “Out of the Cradle Endlessly Rocking”, vincula el principio artístico con la realidad natural de la muerte— se le recuerda siempre como el poeta que canta y celebra la vida en todo su esplendor. Para Dickinson, por contraste, la mortalidad es un tema de trascendental importancia, y esto no sólo a causa del fallecimiento, ya muy comentado en biografías, de familiares, amigos y posibles amantes, principalmente a lo largo de la última década de su vida,[39] sino incluso desde los poemas más tempranos (1852-1853). Los tratamientos de la muerte en su obra son múltiples y diversos, y su heterogeneidad responde, en parte, cabe suponer, a una necesidad tanto personal como literaria de hacerle frente a la finitud desde perspectivas distintas en un intento por lidiar con la incertidumbre y el dolor que provoca. La muerte se presenta a veces como una culminación, la llegada a un estado de plenitud; a veces como un umbral que se debe cruzar como parte de un viaje más largo; en ocasiones, el daño que causa es motivo de frustración y desconsuelo; en otras, se acepta con la misma resignación con la que se acepta un misterio insondable. En todo caso, los diferentes tratamientos de la muerte en la poesía de Dickinson dan cuenta de su afán, no necesariamente de entenderla, es decir, de encontrar una manera de esclarecer su secreto, sino más bien de explorarla, arcana como es, y de registrar el impacto que tiene en las personas que se van y las personas que se quedan.

Una de las técnicas predilectas de Dickinson para nombrar lo innombrable, describir lo indescriptible, o simplemente para acceder a la realidad de las cosas cuya intelección está amortajada en términos convencionales y consuetudinarios es, como vimos en el capítulo anterior (cfr. “It was not Death”, 510), abordarlas

desde su apariencia o sus manifestaciones externas. Así, por ejemplo, en el poema 389 Dickinson se da a la tarea de reconocer la muerte a través de las señales o indicios que deja a su paso en la casa frente a la ventana desde la que observa:

There's been a Death, in the Opposite House,

As lately as Today –

I know it, by the numb look

Such Houses have – alway –

(389, versos 1-4)

La poeta elige una perspectiva distanciada, y en más de un sentido objetiva, para identificar a la muerte "with just my soul / Upon the Window pane" (327, versos 18-19); las casas afectadas muestran un semblante distinto, entumecido, síntoma de una enfermedad fatal, y siempre lo sucede el mismo comportamiento rutinario, la misma actividad cotidiana que se hace cargo de registrar el suceso:

The Neighbors rustle in and out –

The Doctor – drives away –

A Window opens like a Pod –

Abrupt – mechanically –

Somebody flings a Mattress out –

The Children hurry by –

They wonder if it died – on that –

I used to – when a Boy –

The Minister – goes stiffly in –

As if the House were His –

And He owned all the Mourners – now –

And little Boys – besides –

And then the Milliner – and the Man

Of the Appalling Trade –

To take the measure of the House –

There’ll be that Dark Parade –

Of Tassels – and of Coaches – soon –

(389, versos 5-21)

La muerte en este poema no se trabaja, como cabría esperar, desde sus consecuencias afectivas; por lo contrario, su impacto es puramente superficial, externo y desapegado, sin proyección emocional alguna, y se diagnostica con una precisión clínica, como la poeta misma admite en la última estrofa:

It’s easy as a Sign –

The Intuition of the News –

In just a Country Town –

(389, versos 22-24)

Este es un poema, pues, tan interesado como el 258 (“There’s a certain Slant of light”) en los signos, en el mundo de apariencias visto como un sistema semiótico. La muerte es una ocurrencia diaria, como el vuelo de un ave o la proyección de una sombra en el jardín, y, en un mundo gobernado por la lógica de causa y efecto, toda aprehensión es ya un proceso de traducción.

Otros poemas exploran la posibilidad de que la muerte sea una experiencia transformadora, si bien no para la persona que agoniza. El 1100, “The last Night that She lived”, es un poema en el que “The Intuition of the News” modifica la percepción de un mundo que sería del todo normal de no ser por “the Dying”: la conciencia de la muerte que se avecina trastrueca la realidad, ya no en su apariencia sino en el territorio de esa “internal difference, / Where the Meanings, are –” (258, versos 7-8):

The last Night that She lived

It was a Common Night

Except the Dying – this to Us

Made Nature different

We noticed smallest things –

Things overlooked before

By this great light upon our Minds

Italicized – as 'twere.

(1100, versos 1-8)

Al igual que en el poema 258, la llegada de un invierno arroja una luz sesgada, "Italicized – as 'twere", sobre un mundo lleno de cosas antes inadvertidas, detalles minúsculos que se vuelven signos o pistas ahora cargados de significado: "a Common Night" se convierte de pronto en "The last Night", una cama se vuelve súbitamente un lecho de muerte, y el tiempo se define ya en términos de un antes y un después, "a narrow time" teñido de culpa y envidia por los que se quedan a uno y otro lado del umbral:

As We went out and in

Between Her final Room

And Rooms where Those to be alive

Tomorrow were, a Blame

That Others could exist

While She must finish quite

A Jealousy for Her arose

So nearly infinite –

We waited while She passed –

It was a narrow time –

Too jostled were Our Souls to speak

At length the notice came.

(1100, versos 9-20)

Y cuando llega por fin el suceso anticipado, el momento liminar, la muerte ocurre en el poema 1100 de la manera más franca y sencilla, sin aspavientos, sin mucho forcejeo. Sólo una estrofa le dedica la poeta a la muerte, y en ella queda retratada con la espontaneidad y conformidad de un acontecimiento natural, una cesación común y corriente en el ciclo de la vida:

She mentioned, and forgot –

Then lightly as a Reed

Bent to the Water, struggled scarce –

Consented, and was dead –

(1100, versos 21-24)

El tránsito de un territorio a otro ocurre en este poema con la misma llaneza con la que se relata en ese verso tan escueto, “Consented, and was dead –”, y de repente el mundo momentáneamente alterado por la expectativa queda desprovisto de aquel conocimiento, vacío, absurdamente holgado de tiempo:

And We – We placed the Hair –

And drew the Head erect –

And then an awful leisure was

Belief to regulate –

(1100, versos 25-28)

Es entonces, pues, que se vuelve necesario “Belief” para regular la oquedad de ese “awful leisure”; que se vuelven necesarias la fe y la religión para darle sentido a un suceso natural que nos negamos a aceptar tan despreocupadamente como sucede. Para el tratamiento de la muerte en el poema 1100, Dickinson adopta un punto de vista familiar, sorprendentemente común, despojado de todo atavío religioso, con el objeto de explorar no sólo la muerte sino también la realidad en la que acontece y la manera en que la procesan los circunstantes, de pronto convertidos en sobrevivientes.

Con todo, son pocos los poemas que contemplan la muerte desde una posición tan serena y estoica. Otros, como es costumbre en Dickinson, tratan de encontrar el símil más inesperado, el símbolo perfecto, la metáfora que logre “Tell all the truth but tell it slant” (1129). En el poema 1716, por ejemplo, la amenaza mortal se equipara al insecto que carcome un árbol desde dentro:

Death is like the insect

Menacing the tree,

Competent to kill it,

But decoyed may be.

Bait it with the balsam,

Seek it with the saw,

Baffle, if it cost you

Everything you are.

Then, if it have burrowed

Out of reach of skill –

Wring the tree and leave it,

’Tis the vermin’s will.

(1716)

La enfermedad lleva a cabo su labor destructiva de forma lenta y silenciosa (“decoyed may be”); la medicina puede intentar curarla con bálsamos o extirparla con cirugía, pero si la infestación ha llegado más allá del alcance o la capacidad humana, no hay nada ya que se pueda hacer: “’Tis the vermin’s will”. El símil que localiza Dickinson para definir y precisar la naturaleza imperturbable de la muerte la identifica como una fuerza biológica para la que simplemente, llegada a cierto punto, no hay remedio alguno. El intelecto puede juzgarla como nociva y la voluntad puede querer combatirla; sin embargo, no hay poder humano, a fin de cuentas, que logre someter su inevitabilidad.

Quizá lo más asombroso al respecto de los poemas de muerte que hemos visto

hasta ahora es el hecho de que, contrario a la usanza literaria occidental —una tradición anclada en siglos de trenos, endechas y elegías—, Dickinson escribe poemas en los que la muerte se recibe sin lamento. Esto responde, en cierta medida, a la tenacidad innovadora de una artista que vivía en una época en que las representaciones de la muerte eran sumamente estilizadas. Como expone Martin,

While her culture attempted to make death familiar and even comfortable, Dickinson undercut Victorian ideas about death and the afterlife by emphasizing the inherent inscrutability of death… [Her] poems often strip death of such reassuring language, highlighting instead its mystery and uncertainty. (2007: 97-101)

Dickinson se empeñó, una y otra vez, en trastornar y renovar los supuestos al respecto de la muerte en una cultura que a menudo ocultaba su terror tras el velo del eufemismo delicado y de imágenes pacíficas, benévolas y reconfortantes. En otras ocasiones, desafió la convención de verosimilitud al escribir poemas desde un punto de vista imposible, a saber, desde la perspectiva de un muerto que habita ya la ignorada región del más allá y que escribe, sin embargo, no para ofrecer un reporte de la vida ultraterrena sino para resaltar el contraste entre la existencia física y la metafísica. Sus poemas más experimentales en estos términos (como, por ejemplo, "'Twas just this time, last year, I died", 445) a menudo comparan los ciclos de una naturaleza que muere y renace con la trayectoria necesariamente finita del ser humano, y esta exploración de la mortalidad, aunque convencional sólo en apariencia, se lleva a cabo en una variedad de tonos que excluyen el tratamiento sombrío o trágico con el que se acostumbra caracterizarla.

El poema 712, "Because I could not stop for Death", quizá su composición más conocida, es precisamente un relato del último viaje que la voz poética narra desde la vida eterna; sin embargo, a diferencia de otros ejercicios imaginativos de la misma índole, la voz en este poema no se deja perturbar en ningún momento por el miedo o la incertidumbre de la muerte: por lo contrario, la

travesía al más allá se concibe, en términos alegóricos (Aviram 264), como un paseo en carroza al que invita, con suma gentileza y cortesía, un caballero galante. Como señala Eunice Glenn, el tema principal de este poema "is the interpretation of mortal experience from the standpoint of immortality. A theme stemming from that is the defining of eternity as timelessness", y, sin embargo, en lugar de utilizar un lenguaje denso y filosófico, Dickinson presenta estas abstracciones (la inmortalidad, la eternidad y la atemporalidad) en términos de imágenes (585). El pretendiente, la muerte personificada, corteja a la voz poética y juntos emprenden el viaje del que no hay retorno:

Because I could not stop for Death –

He kindly stopped for me –

The Carriage held but just Ourselves –

And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste

And I had put away

My labor and my leisure too,

For His Civility –

(712, versos 1-8)

En términos generales, el inicio del poema parecería refrendar el consuelo con el que la tradición suele mitigar el temor a la muerte, representándola figurativamente como un ángel que, con dulzura, conduce al alma del fallecido a un nuevo hogar lleno de dicha. No obstante, Dickinson modifica la imagen

religiosa y la reemplaza por una amorosa o romántica: no es ya un ángel sino un amante el que la recoge, y su elegancia y donaire, así como la serenidad de toda la escena, quedan reflejados en la cadencia pausada y tranquila de las estrofas. Como comenta el poeta Allen Tate, “The rhythm charges with movement the pattern of suspended action back of the poem. Every image is precise and, moreover, not merely beautiful, but inextricably fused with the central idea” (14-15), a lo que añade, poco más adelante, que en “the subtly interfused erotic motive” del poema 712 se ofrece una idea de la muerte “presented to every romantic poet, love being a symbol interchangeable with death” (15). El poema prosigue con una descripción del paisaje y la actividad humana que la voz poética contempla en su trayecto, y su discreto simbolismo brinda una recapitulación de toda la experiencia en la curva de la vida:

We passed the School, where Children strove

At Recess – in the Ring –

We passed the Fields of Gazing Grain –

We passed the Setting Sun –

Or rather – He passed Us –

The Dews drew quivering and chill –

For only Gossamer, my Gown –

My Tippet – only Tulle –

(712, versos 9-16)

El itinerario incluye una escuela en donde juegan los niños; un sembradío, que

representa la madurez, y una vista del sol que se oculta en poniente, con lo que se cierran a un mismo tiempo los ciclos del día, de las estaciones del año y de la existencia humana. En palabras de Charles Anderson, “her intensely conscious leavetaking of the world is rendered with fine economy, and instead of the sentimental grief of parting there is […] a vivid re-enactment of the mortal experience” (241). Desde luego, el atisbo del atardecer en la tercera estrofa se propone simbólicamente como una imagen de decadencia, una anticipación del final de la vida, misma que se concreta en las últimas dos estrofas a medida que la carroza se aproxima a su destino:

We paused before a House that seemed

A Swelling of the Ground –

The Roof was scarcely visible –

The Cornice – in the Ground –

Since then – ’tis Centuries – and yet

Feels shorter than the Day

I first surmised the Horses’ Heads

Were toward Eternity –

(712, versos 17-24)

El poema concluye con el arribo de los pasajeros a una nueva casa, que, también en contraposición al imaginario sentimental prevalente, resulta no ser el reino de los cielos sino “A Swelling of the Ground –”, la tumba física, con lo que el carruaje elegante de la muerte se convierte, a su vez, en un féretro o coche

fúnebre. El trayecto rumbo al cementerio queda fundido, hacia el final del poema, con el viaje espiritual de despedida, en el cual la muerte termina por entenderse, en términos e imágenes concretas, como una renuncia a la experiencia humana. Desde luego, esta comprensión o aprendizaje, como en otros poemas de Dickinson, sucede no de manera simultánea sino en retrospectiva (“Since then – ’tis Centuries”): la voz poética mira atrás, rememora desde la eternidad, y con ello subvierte el paradigma cristiano que localiza el significado de esta vida en su potencial para acceder a la siguiente. Con esta evocación póstuma, que es también una revelación, Dickinson propone, según Aviram, “an alternative source for the experience of mystical sublimity” (267).

Con todo, los tratamientos de la muerte más experimentales en el corpus dickinsoniano, y en particular dos poemas que se consideran emblemáticos de su producción artística (465 y 280), distan mucho de ofrecer una visión tan serena y apacible como esta. El primero de ellos, “I heard a Fly buzz – when I died” (465), es asombroso no sólo en tanto que adopta la misma perspectiva post mortem de “Because I could not stop for Death” —y que en su tiempo molestó a un eminente crítico, Yvor Winters, porque rebasa lo que él llama “the Limits of Judgement”, en vista de que “no poet ought to imagine that he has died and that he knows exactly what the experience is like” (Chase)— sino también, y principalmente, en tanto que esa suspensión del descreimiento que exige del lector en su primer verso es, en comparación, el aspecto menos controvertido: mucho más problemática, e incluso grotesca, es la presencia de una mosca en un poema dedicado al gran momento de la transición entre la vida material y la vida espiritual. Desde su primer verso, sonoro y sorprendente, el poema 465 anuncia su extrañeza con la introducción de una criatura banal que se sospecha no apta ni para el discurso poético ni para la solemnidad característica de un episodio que su propia cultura considera trascendental: el momento en el que el alma vuelve a encontrarse con su creador. “I heard a Fly buzz – when I died” presenta, pues, un enigma inmediato: ¿qué importancia podría tener el zumbido de una mosca como para permitir que interrumpa el gran momento de la revelación? Como señala Caroline Rogue, este poema debe leerse

with a particular setting in mind—a nineteenth-century deathbed scene. Before the age of powerful anodynes death was met in full consciousness, and the way

of meeting it tended to be stereotype. It was affected with a public interest and concern, and was witnessed by family and friends. They crowded the death chamber to wait expectantly a burst of dying energy to bring on the grand act of passing… This was death's great moment.

Así pues, ubicado retrospectivamente en la típica escena de un lecho de muerte, el comienzo del poema 465 crea la expectativa de una iluminación venidera, una epifanía, el arribo esperado al conocimiento final. Como corresponde, las dos primeras estrofas del poema preparan, con su quietud y estatismo, al moribundo y a todos los circunstantes para la llegada del gran clímax, el momento de la verdad:

I heard a Fly buzz – when I died –

The Stillness in the Room

Was like the Stillness in the Air –

Between the Heaves of Storm –

The Eyes around – had wrung them dry –

And Breaths were gathering firm

For that last Onset – when the King

Be witnessed – in the Room –

(645, versos 1-8)

La inmovilidad de la escena (la palabra "Stillness" se repite dos veces en la

misma estrofa) anticipa la partida inevitable de la voz poética que agoniza; los suspiros se contienen a la espera de la manifestación divina (“that last Onset – when the King / Be witnessed – in the Room”) y, como es costumbre, los últimos instantes de vida se aprovechan para despojarse de todas las posesiones y restricciones materiales que se dejan atrás cuando se prepara el tránsito a la muerte:

I willed my Keepsakes – Signed away

What portions of me be

Assignable –

(645, versos 9-11)

Y es en este instante de expectación que, en lugar de la divinidad, se hace presente en la alcoba la criatura más ordinaria y fastidiosa para obstruir y contaminar lo que debería ser “an experience of awe” (Bennett 1990: 77):

– and then it was

There interposed a Fly –

With Blue – uncertain stumbling Buzz –

Between the light – and me –

And then the Windows failed – and then

I could not see to see –

(645, versos 11-16)

La aparición de la mosca, con su zumbido azul, incierto y vacilante, resulta no sólo grotesca, obscena y anticlimática en el contexto formal y majestuoso de la situación —por lo que se percibe, a primera vista, como "an ironic reversal of the conventional attitudes of [Dickinson's] time and place toward the significance of the moment of death" (Anderson)— sino también obstructora, en tanto que interrumpe la revelación y frustra la esperanza del advenimiento divino. El zumbido acapara todo el espectro sensorial al momento de la muerte: se interpone, cual obstáculo, "Between the light – and me –", y termina por impedir la visión trascendente; las ventanas de la percepción fracasan "and the speaker is left in darkness—in death, in ignorance. She cannot 'see' to 'see' (understand)" (Bennett 1990: 78).

La conclusión del poema 465 es perturbadora, dado que presenta una interpretación de la muerte como un fracaso o una decepción epistemológica: al final de la vida queda sólo la ignorancia —nulidad o, cuando mucho, impedimento—, y cualquier creencia que se abrigue de acceder al significado de la mortalidad o a un sentido ulterior de la condición humana es, en esencia, un fraude, un engaño. Al morir —sugiere este poema profundamente secular— no se escucha música angelical sino el ruido de una mosca, representativo del aspecto más abyecto de la existencia física, y sin embargo este zumbido acompaña al cerebro hasta los límites de la consciencia. A falta de luz, a falta de una verdad que trascienda el alcance del ser humano, la única certeza que existe es la del propio ser. El zumbido de la mosca se propone como símbolo del aparato mental que aprehende, procesa, y por tanto crea, su propia realidad hasta el instante mismo en que clausura su funcionamiento. En palabras de Claudia Yukman,

Dickinson is writing about the unreferencing of the body from forms of subjectivity other than itself. This daring gesture figuratively places experience before meaning and language as sign before language as signifier, but in doing

so it also attempts to realize through representation a more radical shift: it embodies the self before constructing that embodiment.

Es por esta razón que, como se expuso en capítulos anteriores, a Dickinson se le ha llamado la poeta de la consciencia (Anderson). El poema 465 no teme cruzar el umbral de la muerte con tal de afirmar que, más allá de la vista ("I could not see"), más allá de la comprensión o el entendimiento ("I could not see to see"), e incluso más allá de la frontera que separa la vida y la muerte ("when I died"), la consciencia humana, con toda su "mindless uncertainty" (Leiter 104), construye no sólo la propia realidad sino, más precisamente, la única realidad que nos es asequible.

Un último tratamiento poético de la muerte merece mención en este apartado. La composición quizá más audaz y visionaria en el canon de Emily Dickinson es un poema que utiliza la experiencia de la muerte de manera metafórica. Al igual que en el número 510, "It was not Death", que escribió en el mismo año (1862), la poeta se interesa en esta ocasión en los usos lingüísticos, expresivos y afectivos de la muerte como tropo o figura retórica ("The Figures I have seen / Set orderly, for Burial", 510, versos 10-11) en su intento por determinar la naturaleza de la experiencia psíquica o emocional que se sufre. "I felt a Funeral, in my Brain" (208) es un poema, pues, que utiliza la retrospección para crear un retrato de la muerte figurada que, como advierte Leiter, "is not death itself, but an experience akin to it, one of encroaching mental disorientation, that takes the speaker into realms for which there are no commonly shared descriptive words" (97).

Son muchas las justificaciones que se pueden ofrecer para explicar la sensación de un funeral en el cerebro, dependiendo de las semejanzas que se encuentren con la descripción onírica de Dickinson en el poema 280, y oscilan desde los diagnósticos clínicos (el padecimiento de alguna enfermedad), pasando por las lecturas psicológicas (duelo, melancolía, depresión, etc.), hasta las interpretaciones más existenciales (la desesperanza y el descenso a la locura) (cfr. Farr 1992: 90-91 y Gilbert y Gubar 626-627). Comoquiera que sea, lo cierto es que, como señala Leiter, "the language, imagery and structure of the poem

resist being “tied down” to a single “situation.” This is especially true in a poem such as this, where [Dickinson] is venturing into uncharted psychic realms, where the mind’s usual structures are breaking down” (97).

La muerte se emplea en el poema 280 precisamente en virtud del espectro emocional que es capaz de evocar, de la riqueza que confiere al lenguaje la capacidad que tiene la metáfora de comunicar sensaciones y emociones en términos de otras. Así pues, Dickinson toma una expresión conocida, fosilizada, y se da a la tarea de literalizarla, extenderla y llevarla hasta sus últimas consecuencias con el objeto de precisar, en efecto, qué se siente cuando uno dice que “se siente morir”:

I felt a Funeral, in my Brain,

And Mourners to and fro

Kept treading – treading – till it seemed

That Sense was breaking through –

And when they all were seated,

A Service, like a Drum –

Kept beating – beating – till I thought

My Mind was going numb –

And then I heard them lift a Box

And creak across my Soul

With those same Boots of Lead, again,

Then Space – began to toll,

(280, versos 1-12)

La primera estrofa del poema presenta los términos del conceit o metáfora extendida que habrá de gobernar las siguientes dos. El cerebro de la voz poética, en el que acontece una sensación dolorosa semejante a la muerte, se convierte muy pronto, en el segundo verso, en el locus de un entierro, una escena interior que se concreta a medida que incrementan los particulares: los dolientes dan pisotadas al ir y venir, el oficio retumba como un tambor, y los portadores del féretro "creak across my Soul", todos ellos agobios que generan un efecto acumulativo insoportable a la luz del ritmo incesante y las repeticiones persistentes del poema ("Kept treading – treading –", "Kept beating – beating –", "With those same Boots of Lead, again").

El espacio y las acciones que figuran el entierro son representaciones externas de un sufrimiento interior, especialmente dado que queda registrado, en el tránsito de la primera a la tercera estrofa, un proceso mental de adecuación al dolor (cfr. "First – Chill – then Stupor – then the letting go", 341, verso 13). Aquí, el tumulto y el escándalo del funeral provocan un martirio tan perseverante que parece que el sentido se abre paso a punta de golpes ("Sense was breaking through –"), a lo que sucede el entumecimiento que se suscita después de un gran dolor ("My Mind was going numb –"). Así pues, el poema 280 va más allá de sólo imaginar o visualizar el propio entierro: la voz poética se reconoce infinitamente vulnerable ante sí misma, en tanto que cada desdoblamiento suyo ("Mourners", "A Service", "a Box") la lastima de una manera profunda, y en esta tortura ella misma reconoce —quizá en una anticipación del final del poema — una vía de acceso al conocimiento.

Con el paso de la tercera estrofa a la cuarta, que documenta también un desplazamiento en la temporalidad del poema ("Then Space – began to toll"), sobreviene una modificación del conceit al tiempo que la voz poética "tumbles

into vaster, even less definable realms of absolute essences: Space, Being, Silence" (Leiter 98). Completamente sumergida ya en metáforas que dan cuenta de una existencia afligida y desolada, Dickinson transforma, por medio de una sinestesia, el espacio en un infinito sonoro, estridente, y la totalidad del ser en un oído indefenso que no puede evitar ser lastimado por el estruendo:

Then Space – began to toll,

As all the Heavens were a Bell,

And Being, but an Ear,

And I, and Silence, some strange Race

Wrecked, solitary, here –

(280, versos 12-16)

Ya abandonada la dimensión social del funeral en el cerebro, la voz poética se reconoce naufragada, solitaria, con el silencio como única compañía, aislada y ajena en su estado de fragmentación psíquica. En la última estrofa, al sufrimiento y a la constante alienación o desposesión que materializa el poema se le suma, en consecuencia, el resquebrajamiento final de la cordura, el colapso del frágil andamio sobre el que se sostiene la razón:

And then a Plank in Reason, broke,

And I dropped down, and down –

And hit a World, at every plunge,

And Finished knowing – then –

(280, versos 17-20)

En el momento de mayor desesperanza se derrumba el juicio, la endeble superficie que suele conferirle cierta impresión de seguridad o estabilidad a la existencia, y, figurado de nuevo el mundo interior en términos espaciales, la voz poética se desploma y desciende en caída libre por un abismo en el que choca con un mundo "at every plunge" y "Finishe[s] knowing – then –". La conclusión del poema es ambigua, dado que se presta a dos lecturas diametralmente opuestas: por un lado, existe la posibilidad de que el descenso llegue, tarde o temprano, a su fin; es decir, de que la voz poética toque fondo y termine por acceder al conocimiento, con lo que el poema podría brindar una sensación de cierre o plenitud, "suggesting some vast newly glimpsed knowledge" (Leiter 98). Por otro lado, sin embargo, existe también la posibilidad de que sea el conocimiento el que llegue a su fin con el desplome (no "finished – knowing then" sino "finished knowing – then"; distorsiono en aras de la claridad); en otras palabras, de que la razón desfondada conduzca a una extinción mental en la que ya ningún tipo de sabiduría es posible, en la que uno queda "Wrecked, solitary, here –", sin más figuras, tropos o metáforas para tratar de entender el desamparo.

El poema 280 de Emily Dickinson es un poema sobre el conocimiento al que se accede, o el conocimiento que termina, cuando la experiencia de la propia muerte desintegra la razón. El texto concluye de manera ambigua y, como señala Martin, "feels unfinished because the truth of what death is cannot be communicated. Death is unknowable except to the dead, who are of course silent and probably not sentient in Dickinson's view" (2007: 104). Con todo, los diversos tratamientos del tema en su poesía demuestran que, lejos de entenderla como un final, Dickinson reconoció siempre en la muerte una posibilidad de autodescubrimiento. Sin permitirse la indulgencia del eufemismo o del lugar común, y encontrando a veces la esperanza de una reunión con los seres amados, a veces la incertidumbre y desasosiego de un misterio insondable, los poemas de

Dickinson buscan constantemente una manera de enfrentarse con la muerte; no para vencerla, desde luego, sino para encontrar una manera, o muchas, de enfrentarse con la vida. En esto reside la “Compound Vision” a la que hace referencia en el poema 906 y que permite una comprensión de “The Finite – furnished / With the Infinite” (versos 11-12). Después de una vida vivida con tal intensidad, “’Tis Life’s award – to die –” (762, verso 9).

“Náufraga, solitaria, aquí”: las traducciones del poema 280

“I felt a Funeral, in my Brain” es el último de los poemas de Emily Dickinson cuyas traducciones se habrán de analizar en este libro. Al igual que los poemas 258 y 341, escritos también en el año de 1862, “I felt a Funeral, in my Brain” se considera una de las composiciones centrales en la obra de Dickinson, razón por la que se antologiza con frecuencia y, a nuestra lengua en particular, se traduce y retraduce de manera asidua. Casi todos los volúmenes de poesía escogida en nuestro corpus incluyen una versión al español de este poema, si no es que hasta dos (ver Apéndice 4), lo cual permite que la selección que se someta a escrutinio de acuerdo con nuestro modelo valorativo contemple, en pos de la diversidad, tres traducciones realizadas en el continente americano: una argentina (Silvina Ocampo), una nicaragüense (Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho) y una mexicana (Hernán Bravo Varela). Estas tres, junto con otras dos españolas (Margarita Ardanaz y Rubén Martín) se ofrecen a continuación, como en capítulos anteriores, en un cuadro comparativo que permita su cotejo de manera íntegra. De nuevo, remito al lector al Apéndice 1 para consultar información detallada al respecto de las ediciones y las características de cada publicación.

“I felt a Funeral, in my Brain” apareció por primera vez en la edición de 1896 de Poems: Third Series, a cargo de Mabel Loomis Todd. La editora decidió extirpar la última estrofa, ya fuera por considerarla demasiado explícita (Vendler 2012: 142) o demasiado difícil y abrumadora en su “figurative excess” (Ford 67). No fue sino hasta la publicación de la edición variorum de Johnson, en 1955, que se dio a conocer el poema en su forma restaurada.[40]

No hace falta abundar al respecto de las lecturas interpretativas que buscan encontrar en el poema 280, con fines principalmente biográficos, una dramatización o representación de “some kind of shattering internal cataclysm” en la vida de Emily Dickinson “which she compares to madness, death, and loss” (Bennett 1986: 65). Baste con mencionar, como se sugirió en el apartado anterior, que tales lecturas han llegado a proponer diversas crisis en la vida personal de la poeta como el origen de esta y otras piezas de “ruptura”, que suponen autorreferenciales, y que van desde la aceptación de un desamor (ver Leiter 97) hasta el padecimiento de “actual psychotic breakdowns” (Gilbert y Gubar 625; ver también Leiter 13 y Sewall 1994: 491). En todo caso, el poema 280 indudablemente usa la muerte como metáfora para expresar, en términos poéticos, una desintegración mental que conduce a una pérdida de la consciencia. Por mucho que parezca que Dickinson está, como sugiere Sewall, “as close to touching bottom here as she ever got” (1994: 502), quizá lo más conveniente para nuestros propósitos es recordar que la escritura de poesía como la suya es una empresa artística que requiere control, dominio y talento, independientemente de la fragmentación psíquica de la que pueda tratar un poema como “I felt a Funeral, in my Brain”.

La primera demostración de la maestría de Dickinson en la factura de este poema es la pulcritud de la versificación, así como los efectos que se consiguen por medio de la prosodia. “To counterbalance the speaker’s increasing sense of disorder and loss of self, Dickinson makes extensive use of the ordering elements of poetry, including metaphor, rhyme, meter, sound play, and phrase repetition” (Leiter 98), y es la consideración de estas características la que nos permite dar inicio al análisis con el primer nivel de nuestro modelo, el nivel fónico-prosódico.

280	*Margarita Ardanaz*	*Hernán Bravo Varela*
I felt a Funeral, in my Brain, *And Mourners to and fro* *Kept treading – treading – till it seemed* *That Sense was breaking through –*	Sentía un Funeral, en mi Cerebro, Los Enlutados iban y venían Sin parar – hasta que pareció Que se abría camino el Sentido –	Yo sentí un Funeral en mi Cerebro, Y los Dolientes que iban y venían Pisaban tanto – tanto – hasta que pareció Irrumpir el Sentido –
And when they all were seated, *A Service, like a Drum –* *Kept beating – beating – till I thought* *My Mind was going numb –*	Cuando todos estuvieron sentados, El Servicio, lo mismo que un Tambor – Redobla que redobla – y yo pensé Que mi Mente se estaba entumeciendo –	Y cuando estaban todos ya sentados, La Misa, cual Tambor – Sonaba tanto – tanto – hasta que yo pensé Que mi Mente se iba entumeciendo –
And then I heard them lift a Box *And creak across my Soul* *With those same Boots of Lead, again,* *Then Space – began to toll,*	Y les oí después alzar la Caja Y su chirrido atravesó mi Alma Con sus Botas de Plomo, nuevamente, Luego el Espacio – comenzó a doblar,	Y entonces los oí levantar un Cajón Y su crujido atravesaba mi Alma Con esas mismas Botas de Plomo, nuevamente, Luego el Espacio – comenzó a doblar,
As all the Heavens were a Bell, *And Being, but an Ear,* *And I, and Silence, some strange Race* *Wrecked, solitary, here –*	Cual si los Cielos fueran la Campana, Y el Ser, sólo un Oído, Y yo y el Silencio, alguna extraña Raza Naufragada, solitaria, aquí –	Como si fuera el Cielo una Campana, Y el Ser, sólo un Oído, Y yo, con el Silencio, alguna Raza insólita Náufraga, solitaria, aquí –
And then a Plank in Reason, broke, *And I dropped down, and down –* *And hit a World, at every plunge,* *And Finished knowing – then –*	Y luego se le quebró una Tabla a la Razón, Y me caía más y más abajo – Y en cada golpe, me daba contra un Mundo, Y Dejé de saber* – entonces –	Y luego a la Razón se le rompió una Tabla, Y yo me desplomé, me desplomé – Y choqué contra un Mundo en cada zambullida, Y Terminé de conocer – entonces –
	* *Finished knowing* (v. 20) mantiene la ambigüedad de la expresión, con su doble valor de "terminar por saber" y "dejar de saber". *(N. del T.)*	

Tabla 7a. Confrontación de traducciones del poema 280

Ernesto Cardenal / José Coronel Urtecho (B)	*Rubén Martín*	*Silvina Ocampo*
Yo sentí un funeral en mi cerebro, y dolientes yendo y viniendo marcharon, marcharon, marcharon hasta que el sentido se me salía.	Sentí un Funeral en mi Cabeza, los Dolientes que iban y venían, pisaban – y pisaban – hasta que pareció que el Sentido se iba abriendo paso –	Sentí un funeral en mi cerebro, los deudos iban y venían arrastrándose – arrastrándose – hasta que pareció que el sentido se quebraba totalmente –
Y cuando todos ya estaban sentados, los oficios como un tambor sonaron, sonaron, sonaron hasta que mi mente se oscurecía.	Cuando todos estaban ya sentados, la Liturgia, semejante a un Tambor – redobló – y redobló – llegué a pensar que mi Mente se estaba entumeciendo –	y cuando todos estuvieron sentados, una liturgia, como un tambor – comenzó a batir – a batir – hasta que pensé que mi mente se volvía muda –
Y los oí levantar una caja y crujir a través de mi alma con sus zapatos de plomo de nuevo. Y el espacio empezó a doblar,	Y después les oí levantar una Caja y un crujido me atravesaba el Alma con sus Botas de Plomo, otra vez, y entonces el Espacio – comenzó a repicar,	y luego los oí levantar el cajón y crujió a través de mi alma con los mismos botines de plomo, de nuevo, el espacio – comenzó a repicar,
como si fuera el cielo una campana y el ser solamente un oído, y yo y el silencio una raza extraña, náufraga, solitaria, aquí.	igual que si los Cielos fueran una Campana, y el Ser, sólo un Oído, y yo, con el Silencio, una especie de Raza extraña, solitaria, naufragada –	como si todos los cielos fueran campanas y existir, sólo una oreja, y yo, y el silencio, alguna extraña raza naufragada, solitaria, aquí –
	y entonces una Tabla se quebró en la Razón, y comencé a caer, y caer más – y me di contra un Mundo, en cada choque, y en ese instante – terminé de saber –	y luego un vacío en la razón, se quebró, caí, y caí – y di con un mundo, en cada zambullida, y terminé sabiendo – entonces –

Tabla 7b. Confrontación de traducciones del poema 280

En el poema 280 Dickinson se aviene estricta, incluso inflexiblemente, al patrón métrico y estrófico de la common measure, compuesta de dos tetrámetros yámbicos que alternan con dos trímetros yámbicos en una cuarteta en la que sólo riman los versos pares (ABCB):

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

I felt | a Fu | neral in | my Brain

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

And Mourn | ers to | and fro

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘ /)

Kept tread | ing tread | ing till | it seemed

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

That Sense | was break | ing through

En todo el poema no se registra más que una sola variación métrica, la del verso 5, que queda trunco a propósito, según Vendler, porque “the ‘Drum’ of the Service interrupts the narrative” (2012: 143):

(˘ /) (˘ /) (˘ /) (˘)

And when | they all | were seat | ed

(˘ /) (˘ /) (˘ /)

A Ser | vice like | a Drum

El resto del poema, sin embargo, sigue escrupulosamente las pulsiones regulares y repetitivas, cronométricas, del ritmo yámbico, como bien cabría esperar de un poema que le confiere tal importancia a los efectos de sonido. La violencia que se ejerce en contra de la voz poética se expresa y se sufre en términos auditivos: treading, beating, creaking, tolling. Los ruidos son estridentes y persistentes, y el martirio que infligen se intensifica gracias al efecto acumulativo que consiguen, formalmente, la repetición recalcitrante de palabras y acciones dolorosas ("Kept treading – treading –", "Kept beating – beating –") y la estructura anafórica de la parataxis (la conjunción "and" aparece trece veces a lo largo del poema, diez de ellas a principio de verso). Queda claro, pues, que el resquebrajamiento psíquico que describe el poema se refleja en un ritmo incesante, ineludible, cuya intención es crear un efecto de entumecimiento ("my Mind was going numb") a fin de que el lector, como la voz poética, sienta su ser reducido a "but an Ear": una existencia de receptividad pura, incontrolable, desgarradora. Como afirma Helen Vendler, "If Dickinson had not made the meter so insistently percussive, we would not 'feel' the Funeral she 'felt'" (2012: 143).

Dado que es insoslayable —tanto por su reiteración como por su potencia— la pista comunicativa que Dickinson cifra en la prosodia, no cabe duda de que un traductor que busque replicar la intención del poema 280 deberá hacer un esfuerzo por producir una versión interpretativamente semejante en este nivel, una versión no sólo pertinaz en el uso de sonidos percutivos (como "creak across my Soul" en el original) sino también cuyo ritmo se sienta "propelled forward by the driving force of time: urgent, impatient, uncaring, [here achieved by way of] the metrical dominance of 'eights and sixes,' hymnal cadence" (Wolff 233). Tres de las cinco traducciones de la muestra procuran, en efecto, encontrar equivalentes métricos para la prosodia dickinsoniana: Rubén Martín combina endecasílabos y alejandrinos y Hernán Bravo Varela, además de estos dos,

heptasílabos, versos que se acoplan bien en lengua española dado que todos comparten un acento en la sexta sílaba. Cardenal y Coronel Urtecho se adecuan a un criterio distinto: la alternancia rigurosa de versos endecasílabos (nones) con versos más breves (pares), decasílabos en la tercera estrofa y eneasílabos en todas las demás, un entramado parecido, si no análogo, al de tetrámetros y trímetros yámbicos del common metre. Desde luego, el español resulta al oído menos insistente que el inglés en su reparto de acentos, dada la extensión, mayoritariamente polisilábica, de su caudal léxico; no obstante, no queda duda de que la regularidad de los tiempos se vuelve perceptible cuando las propiedades fónicas de la lengua se someten a un principio de organización.

Margarita Ardanaz y Silvina Ocampo no supeditan sus traducciones a una norma rítmica en la que se detecte regularidad alguna. Podría parecer, a primera vista, que Ocampo trata de emular las palpitaciones del pentámetro yámbico, alternando sílabas átonas con sílabas tónicas en el primer verso ("Sentí un funeral en mi cerebro"), pero el patrón se pierde por completo en lo sucesivo. Por lo demás, su versión es capaz de mezclar versos tan extensos como el tercero ("arrastrándose – arrastrándose – hasta que pareció") con versos tan breves como el antepenúltimo ("caí, y caí –"). Margarita Ardanaz, por su parte, logra versos de una extensión más o menos estable, la mayoría de once sílabas, pero no se empeña en abreviar si alguno le resulta de doce o catorce. Esta decisión está en total concordancia con una de las directrices de su criterio rector, que —a diferencia de muchos— justifica explícitamente en la "Introducción" a su volumen: "Hemos procurado, siempre que ha sido posible, mantener el ritmo del verso en castellano, pero siendo siempre más fiel [sic] a su palabra que a ninguna otra consideración" (43, el énfasis es mío).

Con todo, la coherencia que ampara su timidez no deja de entrar en conflicto con otro de sus principios, a saber: "Si cada poema genera su propia gramática y construye en su unidad su propia retórica y sus propios usos metafóricos, también cada traducción habrá de respetar esa unidad de significación y sus reglas internas" (43), y son precisamente esa unidad de significación y esas reglas internas las que ella misma quebranta al introducir irregularidad en un poema, como el 280, cuyo efecto depende de la regularidad.

Algunos de los traductores de la muestra llevan a cabo otro tipo de juegos fónicos y prosódicos en su afán de conservar rasgos estilísticos trascendentales para la construcción del discurso en “I felt a Funeral, in my Brain”. Ninguno de ellos rima su versión —aunque, de manera inusual en Dickinson, el original presenta rimas perfectas en todos los casos salvo uno, la slant rhyme de “down / then” con la que concluye el poema, que de todos modos se percibe como rima consonante puesto que remite al “again” del verso 11—, si bien Cardenal y Coronel Urtecho procuran que rimen no sus versos sino sus primeras dos estrofas (“marcharon / sonaron” y “salía / oscurecía”) en un claro intento de compensar otras pérdidas de sonoridad a lo largo del poema. A este mismo razonamiento responde, cabe suponer, la reiteración de las palabras, ya repetidas de por sí, en los versos 3 y 7, lo que lleva la epizeuxis a un exceso probablemente indeseable. Todos los traductores, a excepción de Ardanaz, respetan este recurso fónico de extraordinaria importancia: Rubén Martín (“pisaban – y pisaban –” y “redobló – y redobló –”) es quizá el punto medio entre los extremos de Ocampo (que, sin mesura, repite un gerundio pentasílabo, “arrastrándose – arrastrándose –”, y utiliza en la segunda estrofa una forma que no se corresponde con la elección de la primera, “comenzó a batir – a batir –”) y de Bravo Varela (“tanto – tanto”, una alternativa pulcra, económica, efectiva en su capacidad de evocar el agobio). Ardanaz, no obstante, hace caso omiso de la epizeuxis en la primera estrofa (“sin parar”, que además llena a los “Enlutados” de vitalidad en su ir y venir, en lugar de enfatizar la molestia que causan), y en la segunda la sustituye por una expresión (“redobla que redobla”) que debe conjugarse en un tiempo verbal incorrecto para conservar su cualidad idiomática.

Fuera de los ya mencionados, otros efectos fónicos y prosódicos que son intencionales en el poema 280 se consiguen en las traducciones más por coincidencia afortunada que por acierto, como la epizeuxis del verso 18 (“dropped down, and down”) y la repetición de sonidos que simulan percusión o resquebrajamiento (“creak across”: “Caja / Cajón” y “crujir / crujido”). En vista de todo lo anterior, es posible concluir al respecto de este nivel que, aunque las versiones españolas resultan, en general, menos perseverantes que el original (dado que éste, por su concisión y brevedad, presenta efectos de sonido aún más intensificados), la traducción, sin lugar a dudas, puede aspirar a un grado de semejanza interpretativa, si no óptimo, ciertamente superior al mínimo. Tal cosa

demuestran las versiones de Bravo Varela, Martín y Cardenal y Coronel Urtecho, que, en efecto, procuran "siempre que ha sido posible, mantener el ritmo del verso en castellano". Irónicamente, es Ardanaz, la autora de esa frase (43), la que menos lo procura.

Pasemos al análisis del nivel léxico-sintáctico del poema 280 y sus cinco traducciones. "I felt a Funeral, in my Brain" presenta una estructura narrativa aparentemente sencilla y directa, sucesiva, que relata la manera en que un estado mental caracterizado por el sufrimiento constante, la monotonía y el letargo se convierte en una angustia existencial de proporciones cósmicas. Sin embargo, como señala Karen Ford, "The figurative path to the complete loss of reason, and its attendant spatial dissolution, is difficult to follow" (69), principalmente porque sigue una secuencia no lógica sino temporal y acumulativa. Una de las maneras en que el lector percibe el inexorable paso del tiempo en este poema, además de la incansable repetición de acentos y sonidos en el nivel prosódico,

[is] conveyed grammatically through the driving, implacable forward movement of parataxis. Events occur without pause, without yielding insight, without any logical relationship to one another, without any ordering of importance: life is swept remorselessly along in the swift current of time… (Wolff 232)

Esta fuerza progresiva e imparable es la que vincula los tres campos semánticos dentro de los que se puede agrupar el caudal léxico del poema 280: el funeral y su parafernalia ("Mourners", "Service", "Box", etc.); el dolor, que se expresa en términos de estridencia ("Drum", "creak", "toll", etc.); y las palabras relativas a la consciencia, figurada en términos de espacios interiores y exteriores ("Soul", "Heavens", "Reason", etc.). En la primera estrofa, el estado mental que se compara con la sensación de un funeral en el cerebro hace que parezca, en virtud de la repetición, "That Sense was breaking through –"; en la segunda, las exequias, que retumban de manera monótona, recrudecen tanto el sufrimiento que la voz poética aparentemente deja de sentirlo ("My Mind was going numb –"). Sin embargo, en el momento en que escucha, en la tercera estrofa, que los portadores levantan el féretro y lo llevan a otro sitio, "creak[ing] across my

Soul”, el poema abandona la metáfora del funeral y sale, figuradamente, a un espacio más abierto, en tanto que el tañido de la campana que anuncia el entierro se equipara a todos los cielos y el ser se reduce al aparato que lo registra: “only the maddening sound persists to carry the metaphors of the poem forward. Vast, undifferentiated, resounding space is the setting of lines 11 through 14” (Ford 70). En este universo de sonoridad pura e ilimitada, la voz poética y el silencio, “some strange Race”, quedan aislados y desamparados, como náufragos a la deriva en un mar sin fin, hasta que, en la quinta estrofa, se colapsa el último asidero, la razón, y la voz poética se desploma por el espacio, chocando con un mundo tras otro, y “Finishe[s] knowing – then –”. “This dizzying perspective of the speaker […] is difficult to picture, which is precisely the point of such excessive imagery” (Ford 71), una imaginería opresiva que se acumula y se agrava no sólo por el orden secuencial en que se presenta sinto también por la sensación de inevitabilidad despiadada que evocan las estructuras rítmicas y sintácticas del poema. Así, como afirma Wolff, “the reader feels the force of time in the poem more keenly than he or she apprehends it intellectually” (230, énfasis en el original).

Es justo decir que, en los niveles léxico y sintáctico, los cinco traductores de la muestra toman decisiones cuya intención claramente es conservar un apego cercano al original de Dickinson. La mayoría traduce los sustantivos de la manera más literal posible (por ejemplo, todos usan la palabra “Funeral” en el verso 1, cuando pudieron haber elegido “entierro” o “sepelio”; ninguno convierte el “Sense” del verso 4 en “significado” ni la “Box” del verso 9 en “ataúd”, etc.) y, por lo general, los verbos se mantienen en sus conjugaciones correspondientes en español, aunque Ardanaz incorpora acciones conjugadas en pretérito imperfecto (“Sentía un Funeral”, “Los Enlutados iban y venían”, “me caía más y más abajo” y “me daba contra un Mundo”) que, a diferencia del pretérito absoluto, de aspecto perfectivo, no indica si la acción se concluyó o no, por lo que entra en contradicción con el último verso del poema (“And Finished knowing – then –”). Con todo, las diferencias más notorias en términos léxicos son dignas de mención. En la primera estrofa de Dickinson, los dolientes infligen una tortura tan reiterada que parece que “Sense was breaking through –”. Esta construcción es ambigua, dado que, como apunta Cameron,

“Sense … breaking through –” connotes that sense is either “breaking down” or, idiomatically, “emerging.” In the first understanding, sense’s breaking through consciousness means the speaker’s breaking down because sense falls out or away once it breaks through (not because the verb “breaking” itself necessarily means “collapsing”). (1992: 96)

Los dos modos de entender el verbo compuesto proponen “not a double reading but, more specifically, two readings that contend with each other” (Cameron 1992: 143), sólo una de las cuales se recupera en cada traducción: la acepción de “emerging” en las de Ardanaz (“se abría camino”) y Martín (“se iba abriendo paso”), ambas idiomáticas, y la acepción de “breaking down” en las de Ocampo (“se quebraba totalmente”) y Cardenal y Coronel Urtecho (“se me salía”, en tanto que la voz poética pierde el sentido). Bravo Varela, no obstante, traduce “breaking through” como “Irrumpir” (“Entrar violentamente en un lugar”, RAE), que, aunque en sentido estricto significa que “Sense” asalta el cerebro, es decir, que “se abre camino”, es quizá la opción menos restrictiva, y en ese aspecto la más interpretativamente semejante en términos de la ambigüedad del original.

El “Service” que retumba cual tambor en la segunda estrofa se traduce al español como “Servicio” (Ardanaz), “oficios” (Cardenal y Coronel Urtecho) y “Liturgia” (Martín y Ocampo), todas ellas opciones precisas y correctas en contexto, a diferencia de “Misa” (Bravo Varela), que es una ceremonia propia de la religión católica y, dado que Dickinson se crió en un hogar calvinista, no puede sino considerarse un error que trasluce falta de conocimiento contextual. En esa misma estrofa se suscita otro par de imprecisiones o desaciertos: Cardenal y Coronel Urtecho traducen “My Mind was going numb –” como “mi mente se oscurecía”, con lo que normalizan o domestican el efecto de entumecimiento (“ofuscar”, “oscurecer” u “obnubilar” son términos no sólo que se asocian de forma mucho más prototípica con “mente” sino también que designan ocurrencias más comunes en la vida diaria que el estupor al que sabemos que se refiere Dickinson; cfr. “After great pain”, 341). Por su parte, Silvina Ocampo, ya sea por un exceso de confianza o por negligencia en el uso de diccionarios, confunde las voces inglesas “numb” y “dumb” (“mi mente se volvía muda”), y consecuentemente tergiversa el sentido del poema.

Las traducciones de la tercera estrofa presentan un problema en particular de naturaleza sintáctica. “And then I heard them lift a Box / And creak across my Soul” deja muy claro en el original que el objeto que se levanta es un féretro y que quienes “creak across my Soul” son los portadores, que caminan en procesión “With those same Boots of Lead, again”. “Caja” y “cajón”, como traducciones de “Box”, se utilizan indistintamente en español, a manera de eufemismo, para referirse a un ataúd (RAE), por lo que la diferencia denotativa entre las versiones es mínima, aunque pueda variar de región a región la diferencia connotativa. Sin embargo, las traducciones de Ardanaz, Bravo Varela y Ocampo vuelven confuso el antecedente de “creak”, que en inglés es un verbo coordinado dentro del predicado (“I heard them lift […] and creak”). En la versión de Ardanaz, “Y les oí después alzar la Caja / Y su chirrido atravesó mi alma”, el referente sintáctico del posesivo “su” es “Caja”, por lo que debe entenderse que el féretro rechina al atravesar “mi Alma / Con sus Botas de Plomo”. Lo mismo sucede, aunque ya sin el desafortunado “chirrido”, en las traducciones de Bravo Varela (“su crujido”) y Ocampo (“y [el cajón] crujió a través de mi alma”), lo cual abre la posibilidad de que se le atribuyan al ataúd las “Botas de Plomo” del siguiente verso (o, en Ocampo, los “botines”, una variante cuyo diminutivo debilita el peso que Dickinson les confiere al volverlos “de Plomo”). Sólo las versiones de Martín y Cardenal y Coronel Urtecho anticipan y evitan la confusión, la una cambiando el posesivo por un artículo indeterminado (“un crujido”, aunque ello le cuesta a Martín la inclusión de un pretérito imperfecto, “me atravesaba”, para que el aspecto perfectivo del pasado simple no haga que el crujido parezca insignificante), la otra traduciendo “creak” como verbo, tal como se encuentra en el original.

La cuarta estrofa no presenta diferencias considerables en materia léxica, a excepción, de nuevo, del caso de Ocampo, que se distingue por traducir la sinécdoque “Being, but an Ear” como “existir, sólo una oreja”, donde todos los demás utilizan “Oído”, una elección a todas luces preferible en vista de que Dickinson se refiere al sentido de la audición, la aptitud para percibir —en este caso, padecer— los sonidos, y no, restrictivamente, al órgano externo de ese sentido.

En la quinta estrofa Ocampo vuelve a cometer una equivocación imposible de justificar: confunde los términos “Plank” y “Blank”, por lo que en su versión se quiebra no una “tabla” sino “un vacío en la razón”. La imagen se complica de manera innecesaria. Ardanaz y Bravo Varela convierten “Reason” en un objeto indirecto, probablemente personificado (“se le rompió” o “se le quebró una Tabla a la Razón”), lo cual puede también complicar la imagen. Sólo Martín produce una traducción del verso 17 sin mayor interferencia. Las discrepancias que se registran en lo sucesivo son igualmente significativas, en vista de que los verbos —aquí de manera todavía más concentrada que en el resto del poema— denotan acciones muy precisas. El verso 18 contiene, como se ha dicho antes, una epizeuxis (“And I dropped down, and down”), cuyo propósito es prolongar el descenso de la voz poética por el abismo. Con la salvedad de Ocampo, que traduce sin preocuparse por la métrica, los traductores de la muestra sospechan que el trasvase más sencillo e inmediato (“caí, y caí”) resulta demasiado breve y quizá también demasiado débil, por lo que toman medidas para darle a su versión el énfasis necesario. La opción de Ardanaz contiene un pleonasmo (“me caía más y más abajo”), aunque, como bien se sabe, este vicio resulta menos desagradable a oídos españoles que americanos; la de Martín, por su parte, contiene una adición innecesaria (“comencé a caer”), y la de Bravo Varela, una repetición ligeramente tosca (“me desplomé, me desplomé”), que sin embargo es exacta. El verso siguiente (“And hit a World, at every plunge”) es igualmente enfático, en tanto que Dickinson se esfuerza en aclarar que los choques con mundos sucesivos no detienen ni ralentizan la precipitación sino que, por lo contrario, la vuelven aún más violenta. Es por ello que Martín incurre en una redundancia (“me di contra un mundo, en cada choque”) y, cabe suponer, también por ello que Bravo Varela y Ocampo, con afán conservador, prefieren la inclusión de una palabra imprecisa (“Zambullida”: por definición, una inmersión impetuosa en el agua) que una pérdida o una reformulación (“at every plunge”). Por último, las diferencias que se perciben entre las cuatro traducciones del verso final del poema (“And finished knowing – then –”) responden no a un asunto de alternativas léxicas sino, más propiamente, a cuestiones de interpretación, por lo que conviene posponer su comentario y abordarlo en el análisis de los niveles semántico y pragmático.

Sin embargo, antes de pasar al siguiente nivel en nuestro modelo es necesario reparar en un último aspecto: la particularidad de la sintaxis del poema 280. En páginas anteriores se aludió a la importancia de la parataxis como recurso

rítmico, toda vez que las progresiones incrementales ayudan a crear un efecto no sólo de monotonía, por medio de la anáfora, sino también de acumulación, de inevitabilidad. Como indica Wolff,

There is virtually no syntactic subordination in this poem; the few instances are either hypothetical (“As [if]”) or, more commonly, temporal (“till… when… till… then… then… then…”). The insistent beat of “when” and “then” merely reinforces the drumming tattoo of ticking time, which becomes more insistent with each stanza and climaxes with the paratactic thumping of “And” that is concentrated in the fifth stanza […] as the Voice recounts its final, undefined descent beyond understanding. (232)

La insistencia de la estructura paratáctica dista mucho de ser casual, por lo que toda traducción interpretativamente semejante debe procurar, si no replicarla —puesto que, como bien se sabe, el español es una lengua cuya eufonía tolera menos la repetición que el inglés—, ciertamente hallar modos aceptables de producir su efecto. En relación a esto, debe señalarse que ninguno de los traductores de la muestra elige ser tan reiterativo como Dickinson, en parte porque el español tiene tres alternativas léxicas casi sinónimas para traducir su “then” (“luego”, “entonces” y “después”), variantes que la mayoría aprovecha para diversificar, y en parte porque los cinco, en algún momento, moderan la repetición de los conectores discursivos arbitraria o voluntariamente. El que menos omite esta clase de operadores lingüísticos, ya sean copulativos o temporales, es Hernán Bravo Varela, mientras que los que más son Martín y Ocampo, que llegan a obviar hasta dos nexos gramaticales y un conector temporal, quizá bajo la falsa presuposición de que el polisíndeton no es suficientemente elegante en este contexto poético. La versión más coherente en este sentido, y la que más se acerca a la monotonía dickinsoniana, es la de Cardenal y Coronel Urtecho, no sólo en tanto que ofrece la misma conjunción (“y”) por cada conjunción en el original sino también en tanto que evita la conveniencia de los marcadores intercambiables (“después / luego / entonces”). Por supuesto, esta conclusión peca de parcialidad, ya que es imposible determinar si su criterio se habría mantenido estable de contar su original con la última estrofa, en la que, como advierte Wolff, queda concentrado el efecto acumulativo de la parataxis.

Pasemos en nuestro análisis a la consideración del nivel semántico. “I felt a Funeral, in my Brain”, como se ha dicho antes, es un poema no sobre la muerte sino sobre algún tipo de experiencia similar, “mental breakdown” (Vendler 2012: 141) o “‘crashing’ into knowledge” (Dahlgren 2005b: 1104), que, sin embargo, se expresa en términos sumamente literales en su afán de “exteriorize and give a temporal structure to what is in fact interior and simultaneous” (Cameron 1979: 98). Su tránsito rumbo a la desintegración se representa por medio de un descenso constante, en la primera mitad figurado alegóricamente como un entierro y en la segunda, más abstracta, como un exilio en el espacio desolador. De acuerdo con Cynthia Griffin Wolff, “there are at least three forces at work to set the verse in motion and structure its course. The one that is clearest and most available to the reader is the step-by-step scenario of ‘Funeral’” (228), un ritual solemne, metódico y convencional, que sin embargo queda trastornado por el hecho de que es la voz del fallecido la que narra la experiencia. En oposición directa al orden, la segunda fuerza es la tendencia al caos, la entropía que hace que se desintegren los aparatos y sistemas que dan cohesión a la identidad de la voz poética hasta que “Being” queda reducido a la condición de estar “Wrecked, solitary, here”:

Thus two forces, the familiar order of ritual and the expanding disjunction of categories that are used to define the speaker’s existence, function to balance each other in some measure. Without the systematic, articulated ceremony of the funeral rites, a reader might have no idea what the speaker was describing, and the poem would lack coherence and unity; without the steady distortion of the terms by which self is defined, the reader could not apprehend the full experiential anguish of the process. (Wolff 230)

La tercera y última fuerza, según Wolff, es el paso del tiempo, al que está supeditada, de manera inexorable, la desintegración progresiva que describe el poema. Lejos de representar causalidad, los acontecimientos en esta narrativa se suceden, uno tras el otro, sin que ello implique un progreso en la disposición secuencial. De este modo, después del derrumbe del andamiaje que sostiene la razón, el poema termina con el arribo de la voz poética a un punto en el que

puede discernir la consumación de un proceso de aprendizaje (“Finished knowing – then –”), ya sea la vida o la muerte; no obstante, y como es característico en Dickinson, la conclusión no brinda una sensación de plenitud sino que, por lo contrario, potencia su incertidumbre. El final abierto del poema —la ambivalencia de la construcción sintáctica y, sobre todo, la manera en que la palabra “– then –” queda suspendida entre dos rayas— propone una disyuntiva irresoluble entre continuación y término. El último verso del poema se niega a determinar si lo que termina en ese instante es el conocimiento, a partir de lo cual queda sólo la inconsciencia, o, inversamente, si lo que termina entonces es la inconsciencia, para dar con ello paso al conocimiento. En palabras de Joshua Weiner:

“And finished knowing – then –”: And finished knowing finally because knowledge was complete; or finished knowing—and then experienced the unimaginable other side, beyond knowing, beyond poetry, beyond language itself. Unlike the other “thens” in this poem, which act as narrative conjunctions or temporal links (and then this happened, and then that happened), this final “then” is suspended between meters, between grammatical functions, between temporal existence and eternal being, between theology and the abyss. (Smith y Loeffelholz 492, énfasis en el original)

La experiencia de “a Funeral, in my Brain” termina, pues, en una suspensión, en un espacio indeterminado entre la completud y la continuidad. Como concluye Karen Ford, “In either case, what the poem is able to do with words has ended” (71).

Es evidente, a la luz de lo anterior, que toda traducción del poema 280 está obligada a mantener la ambigüedad del original, dado que se trata de un detonante inferencial sin el cual resulta imposible acceder a la intención comunicativa de Dickinson. Las traducciones al español que conforman la presente muestra tienden, por lo general, a respetar el desarrollo del poema, esto no sólo en el sentido de que evitan imponerle una lógica causal a una serie de advenimientos que no la tiene, que simplemente se suceden y acumulan, sino

también en el sentido de que siguen de cerca las progresiones incrementales que estructuran la narrativa. Por ejemplo, como señala Vendler, la voz poética sigue un determinado camino en la búsqueda del origen de su sufrimiento: empieza por “Brain”, sigue con “mind”, pasa luego a “Soul” y termina con “Being” (“enumerating first a corporeal lodging, then an intellectual one, then a spiritual one, and finally a totality including all the others”, 2012: 141), y esta sucesión es algo que conservan todas las versiones al español.

Existen ciertos problemas con la perspectiva desde la que relata su experiencia la voz poética en las traducciones de Ardanaz y Cardenal y Coronel Urtecho, esto debido, en ambos casos, a la conjugación de los verbos. Los traductores nicaragüenses no tenían, desde luego, manera de saber que el descenso llega a una conclusión al fin y al cabo, dado que su original es el texto incompleto de la edición de Bianchi; a pesar de ello, las ligeras reformulaciones que se llevan a cabo en las primeras dos estrofas, por cuestiones principalmente de ritmo y sonoridad, vuelven más complicada la localización de los sucesos en el tiempo, así como la determinación de su duración y si acaso en algún momento terminaron. A decir verdad, parece haber una falta de concordancia o, más grave todavía, de coherencia, puesto que la voz afirma que “[sintió] un funeral” y que los dolientes “marcharon” (pretérito simple, de aspecto perfectivo) “hasta” (preposición que indica término) “que el sentido se me salía” (copretérito, de aspecto imperfecto; es decir, no especifica si la acción se completó). Más delicado todavía es el caso de Ardanaz, puesto que ella cuenta con la estrofa restaurada de Johnson y sabe que la voz “Finished”; dicho de otro modo, que Dickinson ubica la experiencia en el pasado y que su término ha quedado establecido, por lo que, sin lugar a dudas, corresponde en español una conjugación en pretérito absoluto. Sólo cabe especular al respecto de la razón por la que Ardanaz decide combinar los tiempos verbales: quizá se deba a un afán de evitar las terminaciones oxítonas del pasado; quizá a una voluntad de darle mayor importancia y consecuencia a un relato ya concluido. De cualquier modo, las alteraciones tergiversan y complican la lectura del poema, y esta es una dificultad que, aunada a otras en los niveles fónico-prosódico y morfosintáctico, incrementan el costo de procesamiento y dejan en manos del lector una tarea cada vez más ardua.

El poema 280 es, en general, menos elíptico que los analizados en capítulos anteriores, por lo que en esta muestra es mucho menor el riesgo que se corre de solucionar equivocadamente una omisión o de llevar a cabo interpretaciones erróneas de los silencios dickinsonianos. No obstante, los cinco traductores tienden a asumir que la poeta es menos ambigua o ambivalente de lo que es en realidad, como demuestran sus interpretaciones unívocas de, por ejemplo, el verso 4 ("That Sense was breaking through –"). Sólo en una ocasión se suscita el caso contrario, a saber, la introducción de una ambigüedad en el texto meta donde no existe en el texto fuente, y es en la versión de Silvina Ocampo: en la última estrofa, su voz poética afirma que "di[o] con un mundo, en cada zambullida". La expresión "dar con algo" puede hacer referencia tanto a un choque ("dar contra") como a un encuentro, un descubrimiento o una revelación, y esta es una implicación que, aunque no se encuentra en el original ("hit a World, at every plunge"), está en perfecta concordancia con la manera en que interpreta Ocampo el verso final: "y terminé sabiendo – entonces –". Por desgracia, su lectura, si bien coherente y sugestiva (puesto que invita al lector a preguntarse qué fue lo que descubrió en aquellos mundos para "termin[ar] sabiendo"), cancela por completo la ambivalencia del final abierto de Dickinson y restringe las dos posibles lecturas, en las que se cimienta en gran medida el efecto del poema, a una sola, por fuerza limitada y concluyente.

El resto de los traductores de la muestra privilegia una lectura de "And Finished knowing – then –" sobre otra, quizá de manera inevitable, aunque ciertamente procura construcciones más ambiguas que la de Ocampo. Hernán Bravo Varela ("Terminé de conocer – entonces –") y Rubén Martín ("y en ese instante – terminé de saber –") coinciden en el uso del verbo "terminar", con el que implican cierto logro o resultado a la par de la cesación: el que la voz poética le ponga "término" a un determinado lapso, o el que dé cierta experiencia por "terminada", dan a entender un acto de volición, un ejercicio del albedrío, por medio del cual se alcanza o establece el fin del conocimiento. Margarita Ardanaz, por contraste, opta por el verbo "dejar" ("y Dejé de saber – entonces –"), que supone un hecho involuntario, una mera circunstancia en la que la voz poética asume una posición tan pasiva como la que ha caracterizado su sufrimiento a todo lo largo del poema. La traductora española reconoce la ambivalencia de la "double grammar" (Cameron 1992: 143) del inglés y defiende en una nota a pie de página que su versión "mantiene la ambigüedad de la expresión, con su doble valor de 'terminar por saber' y 'dejar de saber'" (121),

pero, a pesar de sus declaraciones, no parece que su decisión cumpla con su objetivo sin el apoyo del paratexto; o, dicho de otro modo, no parece que sea posible la reconstrucción de la lectura de Ocampo ("terminé sabiendo") a partir de la lectura de Ardanaz ("Dejé de saber"). En los tres casos —Ardanaz, Bravo Varela y Martín—, es el saber lo que concluye: más allá del poema español sólo existe la incertidumbre, y no, como en el original de Dickinson, también la posibilidad de que la experiencia de la muerte en vida sea un tránsito de la ignorancia al conocimiento.

El estudio de las limitaciones semánticas e interpretativas de las traducciones del poema 280 nos permite llegar, por último, al nivel pragmático de nuestro modelo, en el que es menester estimar no sólo el grado de semejanza interpretativa, a manera de recapitulación, sino también el costo de procesamiento que exigen las versiones españolas a cambio de la producción de efectos contextuales. Si bien es justo señalar que los cinco traductores ofrecen, en su mayoría, trasvases literales de las explicaturas de Dickinson (es decir, que por lo general evitan la paráfrasis y la explicitación de contenidos implícitos, con la posible excepción de las primeras dos estrofas de Cardenal y Coronel Urtecho), también debe admitirse que todos, en algún momento, suprimen detonantes inferenciales que, como demuestra el análisis del poema, son necesarios para llevar a cabo una reconstrucción adecuada y aceptable de la intención comunicativa del texto. En dos casos en particular, el de Ardanaz y el de Ocampo, esta supresión no se realiza siquiera en pos de otro tipo de ganancia que pueda decirse que la compensa: por poner un ejemplo, dado que ambas renuncian al prospecto de guardar semejanza alguna con el original en términos fónicos y prosódicos, cabría esperar que le dedicaran mayor esfuerzo y atención a la exactitud de su correspondencia, es decir, que sus versiones fueran escrupulosas en la reproducción de las pistas comunicativas contenidas en los niveles morfosintáctico y semántico de la enunciación. No obstante, tal resarcimiento no se llega a presentar, a causa de lecturas erróneas del original o de simple descuido, y, en consecuencia, sus traducciones resultan insuficientes a la luz de la comparación.

La traducción más accidentada de la muestra es, sin duda, la de Silvina Ocampo. La poeta argentina comete errores graves al confundir vocablos gráfica y

fonológicamente parecidos (“numb / dumb” y “Plank / Blank”), ya sea por negligencia, por un dominio precario de la lengua fuente o por falta de conocimiento contextual,[41] y esto hace que su traducción caiga en el despropósito donde el original es claro y fácil de procesar. Ocampo tergiversa, altera las vías o rutas lógicas que sigue el proceso inferencial del poema, y estas fallas, aunadas a su tratamiento indolente de la prosodia dickinsoniana, a sus imprecisiones léxicas (“arrastrándose”, “oreja”, “zambullida”, etc.) y a la manera en que restringe la interpretación de la estrofa final, evidencian que su trabajo es no sólo el más lejano a Dickinson sino también el que mayor empeño exige de su lector para acceder a un sentido de por sí viciado o adulterado. A este respecto la sigue de cerca Margarita Ardanaz, cuya traducción, en repetidas ocasiones, complica de forma innecesaria la comprensión del poema 280: omite los efectos que se consiguen por medio del ritmo, trastorna la perspectiva de la voz poética (en un intento, al parecer, de moderar la monotonía dickinsoniana, aun a pesar de que en la justificación de sus criterios aduce que “en ningún caso, debe el traductor embellecer ese lenguaje, que ha sido seleccionado adrede por la poetisa”, 42, énfasis en el original) y, para concluir el poema, recurre a una nota de traductor en la que explica una decisión que no se sostiene sin ella. En ninguno de los dos casos —Ardanaz y Ocampo— pueden defenderse los múltiples sacrificios, puesto que no se encauzan a la consecución de mayores efectos contextuales. Los incrementos en el costo de procesamiento son gratuitos y llegan incluso a dar la impresión de que Dickinson es una poeta incoherente, toda vez que la incoherencia es responsabilidad exclusiva de las traductoras.

Por lo contrario, las alteraciones que incorporan Cardenal y Coronel Urtecho sí puede decirse que están orientadas hacia la recreación de un determinado tono o actitud equiparables a los de Dickinson en lengua española. Es cierto que su versión normaliza algunos de los efectos de extrañeza más deliberados del original, y que en este sentido la traducción nicaragüense se percibe a veces más fácil, a veces más difícil de procesar; sin embargo, debe reconocerse también que, incluso en los momentos en los que más se distancian de su texto fuente, Cardenal y Coronel Urtecho brindan una variedad de pistas comunicativas en las que se alcanza a vislumbrar una experiencia aproximada a la del original.

Todavía más semejantes interpretativamente son las versiones de Rubén Martín

y Hernán Bravo Varela, que tratan de reproducir la mayor cantidad de detonantes inferenciales sin que con ello se incremente de modo sustancial el costo de procesamiento. Ambos toman decisiones que, indefectiblemente, suponen pérdidas en términos poéticos (la ausencia de la rima en las dos versiones; el aplanamiento del verso 4; la inclusión de palabras injustificadas o la preservación de otras de las que bien se habría podido prescindir; y, sobre todo, la restricción del significado sintáctico, semántico e interpretativo del verso final), todas las cuales, en conjunto, hacen que sea imposible afirmar la consecución de semejanza interpretativa máxima. Sin embargo, estas dos traducciones demuestran de manera fehaciente que, en efecto, se puede aspirar a un nivel satisfactorio en materia tanto pragmática como poética, si no decididamente a la semejanza óptima en un segundo o tercer intento. Del mismo modo, las diferencias que guardan las versiones entre sí prueban que el dictamen puede llegar a la misma conclusión independientemente de la nacionalidad y las condiciones socioculturales del traductor.

El análisis de las traducciones españolas del poema 280 de Dickinson ha logrado comprobar que la semejanza interpretativa en traducciones directas es posible y, más aún, ha logrado identificar todos aquellos aspectos que admiten mejoría en la práctica. El capítulo final de este libro se dará a la tarea de investigar la utilidad de tales resultados.

Conclusiones

El análisis realizado en los últimos tres capítulos —necesariamente limitado y selectivo, pero minucioso y, en la medida de lo posible, comprensivo— nos permite llegar a una serie de conclusiones al respecto tanto de las traducciones españolas de Emily Dickinson como del modelo valorativo que se propone en este trabajo. El presente capítulo se da a la tarea de recopilar dichos resultados, así como de presentar las limitaciones del estudio y sugerir pautas para investigaciones futuras.

Conclusiones acerca de las traducciones analizadas

Traducir a Emily Dickinson es una labor complicada, sumamente exigente y riesgosa, sobre todo en vista de que, como escribe George Steiner (69), “entender es traducir” (y viceversa), o mejor dicho todavía, “traducir es interpretar”.[42] Sin embargo, como ha quedado demostrado en el curso de este trabajo, la interpretación que conlleva toda traducción puede y debe informarse a partir de un profundo conocimiento contextual si la versión en lengua meta tiene una pretensión de semejanza superior a la mínima. La falta de este conocimiento contextual —es decir, que el traductor obvie o le reste importancia a la reconstrucción del entorno cognitivo de la enunciación original— tiene como consecuencia errores que son responsabilidad exclusiva del traductor. Los errores se definen como tales en tanto omiten o distorsionan las pistas comunicativas que orientan la interpretación del texto en función del entorno cognitivo de producción y, como se ha visto, pueden estar contenidas en cualquiera de los niveles (fónico-prosódico, morfosintáctico, semántico y pragmático) de la enunciación lingüística.

Las quince traducciones que sirvieron de muestra a lo largo del presente estudio

evidencian que, por desgracia, los traductores suelen incurrir en equivocaciones de este tipo por falta de conocimiento contextual. En honor a la justicia, debe señalarse enfáticamente que la tergiversación no es voluntaria sino, por lo regular, una consecuencia ineludible de las condiciones harto desfavorables en las que trabaja la mayoría de los traductores: con apremio o urgencia, bajo presión de sus editores, o bien constreñidos por un conjunto de normas y criterios editoriales que determinan la apariencia, el alcance y la permisibilidad de sus versiones. Además, por motivos meramente prácticos (económicos, profesionales, etc.), son muy pocos los traductores que pueden darse el lujo de ser expertos en los autores a los que traducen. En ocasiones, la academia brinda la oportunidad de alcanzar tal grado de especialización, como en el caso de Rodríguez Monroy y Ardanaz; en otras, sin embargo, interpone obstáculos que limitan al traductor tanto como, o más que, los de los ámbitos editoriales, artísticos o de difusión cultural. Por último, y de manera superlativamente importante, debe considerarse la admonición de André Lefevere y Susan Bassnett cuando advierten que

norms, rules and appropriateness conditions are liable to change. Translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands. (5)

En este sentido, queda claro que, por ejemplo, una traducción publicada en 1945, como la de Champourcin y Domenchina, no es enteramente comparable —al menos en los mismos términos— a otra publicada en 2013, décadas después del surgimiento de los estudios de traducción, que, sin duda, y sin necesariamente identificarse con afiliación política o giro cultural algunos, han revolucionado en gran medida los paradigmas que rigen la teoría, la crítica y el ejercicio profesional de la traducción.

Con todo, el modelo valorativo que propone este libro ha desarrollado una metodología procedente para identificar y juzgar las decisiones traductoras que no se encuadran o que no logran explicar las cambiantes “norms, rules and

appropriateness conditions” a las que aluden Bassnett y Lefevere. En mi opinión, ninguno de los atenuantes mencionados en el párrafo anterior debe invocarse para tolerar o disculpar errores que, como se ha visto, y en los términos en los que se han definido, son resultado de una práctica irresponsable, licenciosa o descuidada. La renuencia a identificar los errores como tales —de nuevo, de acuerdo con los parámetros establecidos—, sea por diplomacia o por condescendencia, es perjudicial tanto para la divulgación del original como para el lector de la traducción, y, en términos profesionales, ayuda muy poco a incrementar la calidad de las traducciones publicadas. A este respecto, mucho conviene recordar que la crítica constructiva no tiene por qué confundirse con prescriptivismo.

En múltiples ocasiones, el análisis de las versiones españolas de Emily Dickinson revela que los traductores, en el mejor de los casos, brindan un acceso parcial o incompleto a los originales; en el peor, deforman los poemas, los tergiversan, los vuelven incoherentes cuando no los entienden, y —sí, como anunciaba Robert Frost— sacrifican lo que los hace poemas al verterlos a otra lengua. Dado que ninguna de las traducciones (salvo, quizá, la de Oliván) se propone tomarse todas las libertades necesarias con tal de ofrecerse como un poema por derecho propio en español —es decir, dado que las quince se presentan bajo una presunción de semejanza interpretativa máxima—, es inevitable concluir que muchas de ellas fracasan en términos de relevancia. A veces esto sucede porque los traductores renuncian al prospecto de guardar cierto grado de semejanza interpretativa en un nivel poético, lo cual indica, de entrada, un falseamiento de la intención comunicativa del original; a veces sucede por otra clase de factores, voluntarios o involuntarios, tales como la falta de competencia en la lengua fuente, la falta de conocimiento contextual o la simple negligencia. De particular gravedad me parecen las instancias en las que los traductores, so pretexto de la complejidad inherente a la poética de Dickinson, llevan a cabo su labor de traslado sin antes haber comprendido su intención comunicativa. Muchos de ellos lo hacen de manera velada y discreta (Rey, Rodríguez Monroy, Ocampo, etc.), pero en el caso de Margarita Ardanaz se admite explícitamente en el prólogo de su edición, como si el hecho de confesarlo disculpara o le diera legitimidad a la indolencia: “A veces el traductor tiene que renunciar a entender el poema, aunque no renuncie a traducirlo. El concepto de traducción correcta […] se aproxima, a veces, en su vano intento de trasladar todo lo trasladable (incluso los caprichos del texto original) a un nuevo

tipo de entendimiento y de creación; quizá bastarda, pero creación al fin y al cabo" (43, bastardillas en el original).

Casos como este son graves porque, como cabe entrever, el lector de traducciones directas no está facultado para detectar y subsanar errores de traducción —ambigüedades espurias, absurdos o incoherencias, en este ejemplo — y, por consiguiente, está en su derecho de pensar que dicha característica existe también en el original. Permisiones de esta naturaleza, y los criterios traductores que parecen respaldarlas, sólo contribuyen a difundir una concepción exótica, fraudulenta y completamente injusta de la poesía de Emily Dickinson.

De una importancia crucial, descubierta en el curso de la investigación y el análisis, es la necesidad de señalar lo imprescindible que resulta la explicitación de los criterios que rigen las traducciones al español. Como advierte el propio Ernst-August Gutt,

the translator will do well to make his intentions explicit… The importance of ensuring that the intended resemblance be known to both parties […] can hardly be overemphasized. I believe that insufficient awareness in this area has contributed greatly to misunderstandings, unjustified criticism, confusion and frustration that tend to accompany translation. (183)

En nuestra muestra son muy pocos los traductores que justifican sus propósitos y exponen las normas y principios que gobiernan sus procedimientos. La ausencia de estos paratextos, como ha quedado demostrado, tiene dos grandes inconvenientes. Por una parte, alienta la falta de rigor en quien traduce: si no se hacen manifiestos, los criterios tácitos se vuelven imposibles de distinguir de las decisiones inconscientes, arbitrarias o aleatorias y, por tanto, se incrementan considerablemente las posibilidades de cometer una equivocación o de ofrecer un texto meta que peque de inconsistencia. Por otra parte, y esto sobre todo en ediciones monolingües, las traducciones no justificadas descuidan o pasan por alto un requisito que se vuelve cada vez más indispensable para la crítica y la

apreciación literarias: el de poner al lector sobre aviso al respecto de la intervención que media entre el texto en lengua fuente y la versión en lengua meta.

Sin embargo, igualmente importante es también que los traductores sean honestos a la hora de especificar sus criterios. En la muestra, con sus debidas y loables excepciones, los pocos traductores que ofrecen una justificación tienden a ufanarse de cosas que sus traducciones no hacen. Esto es comprensible en la medida en que todo traductor busca hablar bien de su propio trabajo, realizado con plena convicción de que las soluciones por las que optó son las más convenientes —o, en el caso de los traductores modestos, las menos inconvenientes— dentro de su espectro de posibilidades. No obstante, alegar que una versión procura “mantener el ritmo del verso en castellano” cuando más bien no lo procura (Ardanaz 43), o que una traducción ha “adoptado el texto de la admirable edición crítica” de Johnson cuando en realidad sigue el texto domesticado de la de Bianchi (Manent 19), expone a los traductores a que se les juzgue con base en los criterios declarados y, por supuesto, a que fracasen en la búsqueda de semejanza interpretativa.

Una advertencia similar debe de hacerse, a mi juicio, al respecto de la circunspección que es ya un lugar común en los prólogos que justifican la tarea del traductor; la prudencia que los lleva a “procurar”, “intentar”, “esforzarse por” adoptar un determinado criterio que, sin embargo, se abandona tan pronto pone en riesgo una noción imprecisa o equívoca de “fidelidad a la palabra”. Caso concreto es, de nuevo, el ya citado prólogo de Ardanaz, en el que aduce que “[h]emos procurado, siempre que ha sido posible, mantener el ritmo del verso en castellano, pero siendo siempre más fiel [sic] a su palabra que a ninguna otra consideración” (43, el énfasis es mío).

Justificaciones y defensas como la anterior dan la apariencia de ser realmente responsables —sobre todo en vista de la timidez y mansedumbre que se esperan de un traductor—, pero, a la luz de los resultados que producen, y con base en la exigua semejanza interpretativa que alcanzan, en realidad parecen ofrecerse

como excusas para no establecer una obligación verdadera con ninguno de los dos criterios. Lo mismo, creo, podría decirse del autoconcepto apocado de algunos traductores, tras el cual se esconde, disfrazada de humildad, una falta de compromiso: Anna María Leoni, por ejemplo, se siente en la necesidad de pedir perdón por "sólo intentar un acercamiento" (107) dado que "se está consciente de que, al no poseer la misma grandeza de quien concibió esas palabras, [...] traiciona de alguna manera" (102), y Ricardo Jordana y Dolores Macarulla, por su parte, admiten sin reparo alguno sus "posibles errores, para los que pedimos la indulgencia que propicia nuestro esfuerzo y la dificultad de la tarea" (14). Exculpaciones de este tipo son costumbre, por desgracia, pero, como se ha visto a lo largo de este libro, resultan perniciosas en la medida en que facultan, o se invocan para licenciar, traducciones cuyos criterios demuestran ser inconsistentes. Por lo demás, su actitud sumisa y apologética se delata, a la larga, sumamente perjudicial para el ejercicio profesional y la reivindicación del trabajo del traductor.

Por último, y en términos más estrictamente relacionados con la teoría de la relevancia, debe señalarse que son contados los traductores que toman en consideración el costo de procesamiento que sus versiones exigen del público lector. Algunos, como Nicole D'Amonville, por ejemplo, optan por soluciones adecuadas, apropiadas y eficaces en aislamiento, pero no se detienen a considerar el esfuerzo interpretativo que requiere el poema en su conjunto y en la pertinencia de los efectos contextuales que brinda éste a cambio de tal inversión. Otros, como Lorenzo Oliván, simplifican el poema, ya sea por su actitud condescendiente o porque ellos mismos lo entienden de manera simplista, y niegan con ello el acceso del lector a los efectos contextuales que se derivan de un costo de procesamiento elevado bajo una presunción de relevancia. Como demuestra el análisis de las versiones españolas, Gutt está en lo correcto cuando afirma que "the explication of implicatures [is] both unnecessary and undesirable" (1991: 166), ya que, en el caso de las traducciones directas, los poemas no se vuelven incomprensibles sin la exégesis, la paráfrasis o la explicitación del traductor. Por lo contrario, las versiones en lengua meta alcanzan efectos poéticos tanto más poderosos y relevantes en la medida en que el traductor posibilita la inferencia, en lugar de solucionarla. En este sentido es ejemplar la "Nota a la traducción" de Rubén Martín, en la que anuncia su intención de

evitar dos peligrosas tentaciones: por un lado, un excesivo apego a la materialidad del texto que [lleve al traductor] a convertir lo sencillo en difícil y lo difícil en incomprensible, y por otro, que la voluntad de acercar el supuesto significado del poema al lector derive en una versión domesticada, plana y carente de fisuras, opaca a la belleza subversiva de la obra de Dickinson. (bastardillas en el original)

Traductores como Martín, cuyo propósito declarado es “producir con medios diferentes un resultado análogo”, y cuya traducción se da a la tarea de hacer precisamente esto que se propone, evidencian que, en efecto, la semejanza interpretativa es un objetivo asequible en términos prácticos, un parámetro útil en términos críticos (descriptivos tanto como valorativos) y, por consiguiente, un concepto o noción de valor indudable en términos teóricos. El último apartado del estudio propone algunas conclusiones en torno al modelo analítico que toma la semejanza interpretativa de la teoría de la relevancia como criterio para la evaluación de traducciones literarias.

Conclusiones acerca del modelo valorativo

Dickinson sabía muy bien que el lenguaje no agota su sentido en el plano de la información, de lo dicho, sino que su verdadero poder está en evocar… Y el sentido, esa sustancia invisible del texto, sustancia que no está dada en la suma de sus elementos significantes, sino en un más allá del texto mismo, requiere, en efecto, para producirse […] de la intervención del Otro.

Estas palabras de Amalia Rodríguez Monroy (2007: 137-155) demuestran, tanto como las de Rubén Martín citadas poco antes, que al menos algunos de los traductores de Emily Dickinson al español piensan, y conciben su propia labor comunicativa, en términos pragmáticos. El hecho de que no cuenten con el

vocabulario especializado que explica los fenómenos con precisión es meramente circunstancial; no deja de ser cierto que las nociones a las que aluden son precisamente las que identifica la teoría de la relevancia como principios de la cognición y la comunicación humanas: “la intervención del Otro” a la que se refiere Rodríguez Monroy se denomina “inferencia”; el “verdadero poder [de] evocar” supone el establecimiento de un “entorno cognitivo mutuo”; “el sentido, esa sustancia invisible del texto” es lo que se ha llamado “efecto contextual”, y el objetivo de Martín de “producir con medios diferentes un resultado análogo” es, en traducción, la búsqueda de una “semejanza interpretativa”.

Desde luego, el enfoque que defiende este trabajo no tiene pretensión alguna de ser único o absoluto. Por una parte, en lo que respecta a su intención valorativa, el modelo presentado no busca descartar, ni mucho menos suplantar, otros paradigmas importantes para la traductología: ni aquellos cuyo interés radica en la finalidad de la acción traslativa, es decir, en estimar la adecuación de un texto meta en relación con un determinado propósito o escopo (Katharina Reiß, Hans Vermeer, etc.), ni aquellos que defienden el estudio de las traducciones inscritas en un determinado sistema cultural (Gideon Toury, Itamar Even-Zohar, etc.). De acuerdo con el conocido mapa de Holmes (Toury 10), la presente investigación se circunscribe a los estudios aplicados de traducción (crítica de traducciones), por lo que tampoco busca reemplazar o menospreciar la utilidad de toda una rama de estudios “puros” y, en particular, de los estudios descriptivos, para los que “la equivalencia es una característica de todas las traducciones, […] sin importar su calidad lingüística y literaria” (Pym 2016: 84, bastardillas en el original).

Por otra parte, en lo que atañe a su objeto de estudio, debe señalarse que el modelo valorativo es forzosamente limitado. Dados los parámetros teóricos y metodológicos de la teoría de la relevancia, el análisis de traducciones españolas de Emily Dickinson se vio obligado a exceptuar todas las versiones o adaptaciones que asumen sólo una presunción de semejanza interpretativa adecuada, ya sea porque se estima que las diferencias contextuales son irreconciliables por medio de la traducción propiamente dicha o porque existe un interés manifiesto en la participación creativa del adaptador, cuyo propósito, en este caso, es resignificar el original de manera deliberada. La búsqueda de

criterios estables que permitieran, en la medida de lo posible, un cotejo y una evaluación objetiva de las distintas traducciones se vio en la necesidad de excluir una serie de variables particularmente caras a los estudios de traducción a partir de la canonización del llamado giro cultural, a saber, las condiciones de producción y recepción del texto meta. Este hecho inevitable, sin embargo, abre el camino para la realización de una gama de estudios complementarios o de continuidad; estudios que, por ejemplo, logren determinar e instituir parámetros para la estimación de versiones o adaptaciones; propuestas que logren integrar las teorías y las estéticas de la recepción (fenomenología, hermenéutica, etc.) al modelo valorativo; y, sobre todo, investigaciones que ensayen la aplicación de la metodología propuesta en pares de lenguas y culturas menos cercanas en tiempo, espacio e ideología que el inglés y el español, el siglo XIX y el XXI, etc., en cuyo caso podría llegarse a evidenciar que existen diferencias contextuales imposibles de reconciliar por medio de la traducción directa.

Con todo, el modelo valorativo que propone el presente estudio ha demostrado que, en efecto, es viable el establecimiento de ciertos criterios bajo los cuales resulta válido, procedente y útil llevar a cabo evaluaciones de calidad en la crítica de traducciones literarias. El éxito de la investigación estriba, a mi juicio, en haber hallado, en la práctica, una metodología sistemática y coherente para especificar la naturaleza de la relación que deben guardar el texto fuente y el texto meta en situaciones de traducción: una relación no de equivalencia, en términos absolutos, sino de mayor o menor semejanza interpretativa. En este sentido, el trabajo brinda una posibilidad de incorporar juicios de valor en una disciplina que normalmente se limita a comparar y describir.

Como se ha visto, sin embargo, la estimación de semejanza interpretativa depende del reconocimiento de pistas comunicativas en el texto fuente —rasgos estilísticos que, por medio de un proceso inferencial, permiten la llegada del lector a “the intended interpretation of the original” (Gutt 1990)—, y este, por supuesto, no es siempre un procedimiento simple, inequívoco o incontrovertible. El entorno cognitivo incluso del analista más imparcial puede estar condicionado por su conciencia histórica, como arguye Gadamer (Eagleton 61-62), y, por tanto, existirá siempre la posibilidad de que se presenten discrepancias en la aplicación del modelo. No obstante lo anterior, el argumento que defiende este

trabajo es que tales discrepancias no pueden ser ni arbitrarias ni irrestrictas, o, por decirlo de otro modo, no deben emplearse con el objeto de justificar traducciones licenciosas. La reconstrucción informada del entorno cognitivo de producción que exige toda traducción, y que es requisito imprescindible para su análisis valorativo, se propone así como una estrategia factible para minimizar la subjetividad del individuo que lleva a cabo el dictamen. Desde luego, como sucede también en la ciencia y en toda disciplina más o menos exacta, erradicar por completo la subjetividad es imposible, pero ciertamente puede ponerse en tela de juicio. Eso, en breve, es lo que ha procurado la propuesta de este libro: definir un conjunto de parámetros no injustos, no relativos, no personales y no meramente arbitrarios que se ofrezcan como pautas para llevar a cabo evaluaciones de calidad en las traducciones de poesía.

El presente trabajo inició con la controversia en torno a un lugar común en los estudios de traducción, la famosa sentencia de Robert Frost en la que condena a la traducción por ser incapaz de salvar la poesía. No es sino justo, a mi ver, que el trabajo concluya con otra expresión tópica, la que afirma que "toda traducción es perfectible" (ver Giovine 47). Nuestra experiencia como lectores, si no es que también nuestra experiencia como traductores, confirma la veracidad de esta frase tanto como los resultados que aquí se ofrecen. Sin embargo, entre el uso literal de la palabra "perfectible" ("capaz de perfeccionarse", RAE) y su uso pragmático como eufemismo ("defectuosa" o "imperfecta") media un abismo que sí se puede salvar. No cabe duda de que, como afirma George Steiner, el "noventa por ciento de las traducciones que se han hecho desde Babel hasta la fecha son impropias, deficientes, y seguirán siéndolo"; sin embargo, también es cierto, como asegura poco más adelante, que "toda esa gama de insuficiencias [y debilidades] puede unificarse y precisarse" (402). Esa confianza se convirtió en nuestro estudio en un afán, y es justamente ese afán el que ha alentado la propuesta de este libro: la convicción plena de que en la sistematización de criterios valorativos pueda encontrarse una manera de fomentar una conciencia crítica que es del todo indispensable para el progreso de la traducción.

▪

[1] El argumento teórico a favor de la intraducibilidad de la poesía se encuentra aquí, por motivos de enfoque, drásticamente simplificado. Para un tratamiento completo y detallado del tema, se recomienda consultar Steiner 246-302 passim, y Katz 191-235. Al respecto de la intraducibilidad, en términos más generales, la referencia obligada es también una de las más tempranas: Wilhelm von Humboldt en Lefevere 135-141. Del mismo modo, se recomienda consultar Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", en López García 428-446, y Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction.

[2] Considérese, por ejemplo, la opinión de Peter Newmark: "…the main reason for formulating a translation theory, for proposing methods of translation related to and derived from it, for teaching translation, for translation courses is the appalling badness of so many published translations… Literary or non-literary translations without mistakes are rare" (4-5, el énfasis es mío).

[3] La cita exacta es: "I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation" (Frost, citado en Fagan 75). Uso, sin embargo, la versión más célebre y difundida de la cita dada su naturaleza epigramática. Entre muchos otros, Roman Jakobson hace una aseveración comparable en "On Linguistic Aspects of Translation" cuando afirma que "poetry by definition is untranslatable" (Venuti 118).

[4] No con esto subestimo la gran utilidad de los enfoques inductivo-descriptivos como, por ejemplo, el que propone Gideon Toury en Descriptive Translation Studies and Beyond (1-5 y, en concreto, 70-86); sin embargo, la limitación de estos enfoques es que no ofrecen soluciones ni para el establecimiento de criterios valorativos ni para los problemas que implica la toma de decisiones en la práctica de la traducción. La importancia y el apremio que reconoce el TQA de establecer un control de calidad en la traducción es el estímulo que impulsa la presente búsqueda de un marco sistemático dentro del cual pueda proponerse la institución de ciertos estándares objetivos. Como arguye James Holmes,

“Doubtless the activities of translation interpretation and evaluation will always elude the grasp of objective analysis to some extent […] But closer contact between translation scholars and translation critics could do a great deal to reduce the intuitive element to a more acceptable level” (citado en Paloposki 184).

[5] Considérese, por ejemplo, la opinión del traductor mexicano Arturo Vázquez Barrón: “Para poder generar un público lector de traducciones es necesario que se derribe también la idea falsa de que la crítica de traducciones es igual a la crítica de originales… Existe una serie de factores que intervienen en el texto traducido y que le dan una especificidad a partir de la cual es necesario montar un mecanismo de reflexión crítica para poder aplicarlo al texto. Creo que la falla fundamental reside en que esto no se sabe o no se considera necesario” (citado en Santoveña et al. 94), a lo que añade más adelante: “Hay cosas que se podrían idear para generar poco a poco una cultura de la traducción literaria en un país como México… Por ejemplo, no hay formas para establecer criterios de diagnóstico de una traducción, no hay crítica de la traducción. Así que en el medio editorial […] hay una serie de prejuicios y de criterios subjetivos con respecto a la traducción que resultan increíbles hoy en día” (96).

[6] Las citas de todos los poemas de Dickinson a lo largo del libro proceden de The Complete Poems of Emily Dickinson, ed. Thomas H. Johnson (1976), y el número que se ofrece en paréntesis corresponde a la numeración sucesiva de los poemas en este volumen, no al número de página. Es menester aclarar que esta edición académica, publicada por primera vez en 1955 “Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts”, ha sido ya consensualmente reemplazada por el trabajo de Ralph W. Franklin (The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition [1998] y Reading Edition [1999]), que ofrece una cronología más exacta y, por tanto, una numeración corregida, revisada y expandida. En este trabajo empleo la numeración de Johnson, sin embargo, por una razón muy simple: es la edición de la que parte la gran mayoría de los traductores de Dickinson al español, cuyas publicaciones suelen anteceder la revisión de Franklin. Sólo en los casos en que sea pertinente la distinción (e. g. la existencia de variantes, etc.) se ofrecerá entre paréntesis la numeración de Franklin, identificada con la abreviatura “Fr”. Cuando los

traductores al español no trabajen a partir de la edición de Johnson (antes de 1955), el hecho se mencionará oportunamente y se seguirá el texto (considerablemente editado y domesticado, como es bien sabido, por Thomas Wentworth Higginson, Mabel Loomis Todd et al.) de Emily Dickinson: Collected Poems, ed. Martha Dickinson Bianchi, originalmente publicado en 1924 bajo el título de The Complete Poems of Emily Dickinson. (Para mayor información sobre los procesos de edición de Emily Dickinson, ver Christensen.) Del mismo modo, cabe apuntar desde un principio que el uso de la distintiva raya de Dickinson se normaliza a lo largo de todo el libro, en versiones originales y en traducciones, y se sustituye la raya larga (—) por la raya media (–) de conformidad con los criterios editoriales de Johnson.

[7] La división temática obedece a un criterio personal. Las primeras ediciones (póstumas) de Dickinson (1890-1945), mancilladas tanto por la estandarización y enmienda editorial como por la riña entre las dos familias que disputaron sus derechos de publicación por más de cinco décadas ("the Dickinson wars"), presentaron una emblemática organización por capítulos: "Life", "Nature", "Love" y "Time and Eternity", a los que habría de sumarse más tarde un apartado bajo el título de "The Single Hound". Estas categorías son ya obsoletas en la crítica dickinsoniana; mi clasificación se basa más cercanamente en lo que Helen Vendler llama "her perennial themes: nature, death, religion, love, and the workings of the mind and of thought" (2012:1). No todos los anteriores pueden recibir un capítulo exclusivo para su tratamiento, aunque se procura que queden debidamente referidos en una selección que, reitero, es más representativa que exhaustiva. Confío, sin embargo, en que la elección de estos temas sobre otros (amor, religión, etc.) demuestre oportunamente la versatilidad no sólo de Dickinson sino también de sus traductores en su intento por dar a conocer, en lengua española, los temas y tratamientos característicos de su poética individual.

[8] El acopio fue exhaustivo, por lo que las traducciones tienen procedencias muy diversas: los catálogos de bibliotecas públicas y de algunas instituciones privadas nacionales y extranjeras, los inventarios de las principales librerías de mi país, los estantes de una gran cantidad de librerías de viejo, bibliotecas digitales, portales electrónicos, las colecciones privadas de amigos cercanos y, en

varias ocasiones, pedidos de materiales importados a través de tiendas en línea como Amazon y Mercado Libre. Para una discusión detallada de las condiciones de lectura, consulta y adquisición de libros en el México contemporáneo, ver El costo de leer y otros ensayos de Gabriel Zaid.

[9] Las tres son ediciones españolas y recientes: Poesía completa, en traducción de Enrique Goicolea (2012), Poesías completas, en traducción de José Luis Rey (2013) y los tres tomos de Poemas 1-600. Fue - culpa - del paraíso, Poemas 601-1200. Soldar un abismo con aire y Poemas 1201-1786. Nuestro Puerto un secreto, en traducción de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas (2012, 2013 y 2015, respectivamente).

[10] Por motivos que se expondrán más adelante, las versiones en español que se presentan como adaptaciones, interpretaciones, lecturas personales, reescrituras, etc. (ejemplos de lo que Roman Jakobson llamaría "transposición creativa") no se prestan a un análisis bajo los criterios metodológicos que propone mi estudio. No obstante, las fuentes se ofrecen como tales en la bibliografía, dado que informaron la investigación de este trabajo.

[11] Entre las omisiones importantes, excluidas porque fueron imposibles de conseguir al término de la investigación, se encuentran las versiones de Bedoya (Colombia, 1985), Yglesias (Cuba, 1998), Pujol (España, 2006) y Goicolea (España, 2012). Cabe mencionar que ninguna de las traducciones mexicanas, a excepción de 55 poemas / Amherst Suite de Alberto Blanco (publicada, por cierto, en España), es una selección ni representativa ni independiente.

[12] Algunos estudios traductológicos han llegado a ofrecer listas de elementos funcionales o componentes del discurso poético que deben respetarse en el proceso de traducción, propuestos a veces incluso en términos de una jerarquía. El checo Jiří Levý, por ejemplo, propone la siguiente categorización de prioridades: "denotative meaning, connotation, stylistic arrangement, syntax, sound repetition (rhythm, etc.), vowel length and articulation" (Munday 62),

aunque reconoce que el objetivo de la traducción poética es la consecución de un efecto estético equivalente y nunca olvida que el orden de importancia varía siempre dependiendo del tipo de texto. Caso similar, aunque más lúdico, es "An ABC of Translating Poetry", de Willis Barnstone (265-271). Otros críticos de la traducción a lo largo de la historia, como Étienne Dolet (Manière de bien traduire d'une langue en aultre, 1540), han propuesto, en lugar de una lista de prioridades, un catálogo de mandamientos que debe obedecer el traductor responsable, entre los cuales se encuentran la fidelidad "al sentido de la oración, y no al orden de las palabras", la producción de "una versión en la lengua más llana", sin exotismos, y la consecución de "cadencias armoniosas" (Steiner 271). Tal parece que el debate teórico en torno a la "fidelidad" de la traducción, tan pronto se discute en términos de la primacía de un aspecto sobre otro, termina siempre por caer, como afirma Alfonso Reyes, "en el balancín del gusto" (130). En este estudio, como se verá más adelante, se aboga por un criterio valorativo que tome en cuenta la interacción y reciprocidad de todos los constituyentes del discurso poético y no la superioridad de uno u otro.

[13] Dudo que sea del todo necesario o productivo volver a ensayar los particulares de una distinción, a menudo tripartita, que la teoría de la traducción ha hecho en diversas ocasiones a lo largo de la historia: la diferencia entre lo que John Dryden —por citar sólo el caso más famoso— llamara metáfrasis ("hacer pasar a un autor palabra por palabra"), paráfrasis ("traducción liberal") e imitación ("donde el traductor […] da por sentada no sólo la libertad de apartarse de las palabras y el sentido, sino también la de renunciar a ambos cuando a su juicio la ocasión así lo pide", citado en Steiner 263-264); una distinción que se ha matizado, detallado y reformulado con los avances de la traductología en los últimos dos o tres siglos (Goethe, Jakobson, Benjamin, etc.) pero que conserva su iconicidad precisamente porque nunca ha dejado de ser útil, manejable y conocida. Para un tratamiento pormenorizado del tema, se recomienda ver el capítulo "Las ambiciones de la teoría" en Steiner 246-278 y el subcapítulo titulado "Free-vs-literal" en Chesterman 1997: 12-13.

[14] Es polémica la cuestión en torno a la visibilidad del traductor versus la canonicidad de las traducciones circunspectas. El clásico estudio sobre el impacto que tienen la una y la otra en los valores culturales e ideológicos de la

literatura es The Translator's Invisibility, de Lawrence Venuti, al que remito al lector interesado en familiarizarse con dicho debate.

[15] Esto no necesariamente debe leerse como un intento de resolver la famosa controversia sobre la autonomía de la traducción poética. Se sabe de sobra que es discutible la validez universal de afirmar que la meta ideal del poema traducido es funcionar como poema por derecho propio en la cultura de llegada. Si escritores, traductores, traductólogos, críticos y lectores no han podido, en dos milenios, resolver la controversia sobre el derecho que tiene la traducción poética a funcionar como una creación por derecho propio en la cultura meta, este libro ni puede ni quiere aspirar de modo alguno a sellar la disputa. No obstante, algunas de las ventajas y desventajas de las traducciones que reclaman mérito literario —contrastadas, por supuesto, con las que no— habrán de explorarse, en el caso concreto de Emily Dickinson, en las siguientes secciones de este trabajo.

[16] Para ahondar en tratamientos de paradigmas en los estudios de traducción, se recomienda consultar Halverson, Chesterman 1997, Pym 2010 y Munday 2009 y 2011.

[17] De acuerdo con Steiner (246-247 y 274-275), Friedrich Schleiermacher fue el primero en hacer la distinción —hoy ya prácticamente un lugar común— entre traducciones "domesticadoras" y "extranjerizantes". Esta contribución es de vital importancia en la crítica de la traducción dado que supone un cambio de enfoque tan pronto las versiones comienzan a producirse y evaluarse en términos no de su apego a los rasgos lingüísticos o estilísticos del original sino en términos de lo local o foráneo, lo habitual o lo incómodo que resulta el impacto de una traducción en su público lector. En 1995, Lawrence Venuti retomó la distinción de Schleiermacher y rebautizó las traducciones: "fluidas" son aquellas que se adaptan a la normatividad de la cultura meta y "resistentes" son las que buscan provocar un efecto de extrañamiento en relación con su ajenidad. Aunque es una alternativa rebosante de implicaciones políticas, la decisión de apartarse deliberadamente de la norma de fluidez y naturalidad del discurso habrá de

estimarse, en términos de la teoría de la relevancia, en capítulos subsiguientes.

[18] Siguiendo la recomendación de Gideon Toury (56-57 y 70-74), utilizo los términos “traducción adecuada”, cuando respeta la normatividad de la lengua fuente, y “traducción aceptable”, cuando se suscribe a las convenciones textuales de la lengua meta.

[19] El ejemplo de otras escritoras decimonónicas sirve para afianzar esta conjetura: Jane Austen, Emily Brontë y Christina Rossetti optaron también por el arte y consagraron su vida a él, si bien se trata de casos menos radicales que el de Dickinson en cuanto se refiere al aislamiento. Es indudable que este ejercicio de la volición femenina responde a una necesidad imperiosa en el Zeitgeist: tal cosa demuestran las novelas de Gustave Flaubert y las obras de Henrik Ibsen, por ejemplo, o el argumento que defiende Virginia Woolf en A Room of One’s Own unas décadas más tarde. Para un tratamiento pormenorizado del tema, se sugiere consultar Gilbert y Gubar, The Madwoman in the Attic.

[20] Como afirma Sharon Leiter, “Unlike the romantic poets and transcendentalists in the tradition of Ralph Waldo Emerson, Dickinson did not believe that humanity was capable of fully transcending material reality and merging with the sublime reality of God. Her acceptance of the limitations of even the poet’s heightened ability to grasp the essential meaning of death and eternity has caused some scholars to view her as a forerunner of the modernist tradition, in which it is no longer possible to speak of unambiguous truth” (265).

[21] No obstante, es menester recordar que existen diferencias considerables a pesar de las evidentes similitudes. “While the Transcendentalists often observed nature to discover metaphors for the soul and to learn eternal truths, Dickinson believed the minutest details of nature were significant in themselves—not as signs or representations of higher truths” (Martin 93).

[22] Vendler (2012: 158-159) lleva a cabo un cuidadoso cotejo de las dos variantes autógrafas que se conservan del poema (“In one, the Bird is cautious; in the other, it’s she who is cautious”, 158) y la versión que imprime Franklin (Fr 359) para llegar justamente a la conclusión de que cualquiera de las lecturas es igualmente válida. Felstiner coincide: “Thanks to Dickinson’s idiosyncratic syntax and punctuation, all these are possible, posing an endangered human species against an indifferent animal” (210, bastardillas en el original). Cristanne Miller denomina esta técnica “syntactic doubling” (citada en Leiter 25), y la crítica la reconoce como una de las múltiples estrategias que desarrolla Dickinson a lo largo de su carrera para potenciar la significación de sus poemas, o, alternativamente, para no decretar la univocidad de su lectura. Otra de estas tácticas es la ausencia de títulos, que Dickinson veía como dispositivos que orientan y determinan la interpretación. Ver también nota 25.

[23] Escribe Leiter: “When Dickinson sent this much admired riddle poem to MABEL LOOMIS TODD as a way of thanking her for a painting of her ‘preferred flower of life,’ she wrote: ‘I cannot make an Indian Pipe but please accept a Humming Bird’ (L770)” (43).

[24] Los términos slant, circuit y circumference están íntimamente relacionados entre sí y son recurrentes a lo largo de la obra de Dickinson, ya que representan el acceso limitado y periférico a la verdad de la experiencia humana que la poesía busca negociar a través del lenguaje. Para un tratamiento más detallado del tema, ver Leiter 264-265.

[25] La naturaleza elíptica del verso 9, “None may teach it – Any – ”, ha suscitado cantidad de interpretaciones y enmendaduras que tratan de explicar el significado, o cuando menos los referentes gramaticales, de esa palabra “Any” que Dickinson dejó, al parecer, a su suerte, aislada entre dos rayas. El “it” que “None may teach” es, sin duda, la “Heavenly Hurt” del verso 5, aunque ese mismo pronombre se refiera, sin embargo, al “certain Slant of light” tanto antes (verso 5) como después (verso 13) de la tercera estrofa. El retoque de Higginson y Todd para la primera edición regulariza el verso, “None may teach it

anything", con tal de que se entienda que la herida celestial es algo que no puede alterarse, que no es susceptible a la transformación. No obstante, como demuestra Sharon Cameron, hay, cuando menos, otras dos alternativas posibles que ejemplifican la voluntad de Dickinson de no escoger o determinar "how particular words are to be read" (citada en Leiter 199): "None may teach it – [not] Any[one else]", es decir, la herida es una experiencia personal que nadie más puede enseñar, que sólo puede vivirse en carne propia, y "None may teach it – [to] Any[one else]", en cuyo caso la herida es incomunicable.

[26] Probablemente una alusión a los siete sellos del Apocalipsis 5-8 (ver Leiter 199), uno de los libros de la Biblia preferidos de Dickinson, y quizá de ahí su insistencia en "An imperial affliction / Sent us of the Air" (énfasis mío) a pesar de haber dicho ya antes que la "Hurt" es "Heavenly".

[27] "The theological concept of Despair is less well known now than in the nineteenth century: modern readers hardly realize that […] to despair means, etymologically, to give up hope (Latin, spes); and Despair, in this poem, is the last truth and the last lesson. No one can teach it anything" (Vendler 2012: 126).

[28] Es un procedimiento metafórico habitual en la obra de Dickinson expresar conceptos temporales como si fueran espaciales y viceversa (ver e. g. "Banks of Noon" en el poema 328), hacer sinestesias para intercambiar los dominios sensoriales (ver "Bells / Put out their Tongues" en el 510) o incluso dotar los estados emocionales de una dimensión espacial (ver el poema 280, "I felt a Funeral, in my Brain", y su discusión detallada más adelante). Sobre el tiempo concebido en términos topológicos, ver Vendler 2006: 90-91.

[29] La "corrección" de Higginson y Todd no amansa o deteriora este poema tanto como lo hace en otros casos, aunque, desde luego, toda alteración editorial en los poemas de Dickinson es poco menos que una temeridad. Los cambios se reducen a cuatro: (a) la normalización de la puntuación y el uso de rayas y mayúsculas en todo el poema, que de cualquier modo hacen de manera sistemática; (b) la

inclusión de la preposición “on” al inicio del segundo verso, que resuelve una elipsis y convierte un verso trocaico en yámbico; (c) el reemplazo de la palabra provinciana “Heft” por la neutral “weight” en el tercer verso (Leiter 198), y (d) la ya mencionada estandarización del verso 9, “None may teach it anything” (ver nota 25).

[30] Por motivos de espacio y enfoque, se eligen para análisis detallado las cinco que resultan más distintas entre sí, ya que hay muchas que toman decisiones similares y que llevarían al estudio a caer en la redundancia. Este mismo criterio rige la selección de las muestras en los capítulos subsiguientes. Para consultar el tipo de modificaciones que llevan a cabo los textos más deliberadamente creativos o interpretativos en lengua meta, ver Apéndices 2-4, “Cotejo de traducciones y adaptaciones”.

[31] Nicole D’Amonville Alegría nació en El Salvador, pero se crió en Mallorca, donde reside a la fecha.

[32] Esta es una decisión inconsistente en su libro, por cierto, en el que también se incluye una versión del poema 1129, cuyo primer verso traduce como “Di toda la verdad, pero dila sesgada” (énfasis mío). Optar por “inclinaciones” en el 258 obedece a las exigencias rítmicas del endecasílabo enfático, desde luego, pero utilizar términos distintos en ambos poemas demuestra ya sea una falta de conocimiento contextual o una indolencia con respecto a los conceptos centrales en la poética de Dickinson. El lector monolingüe de Oliván no tiene herramientas para trazar una conexión temática entre los dos poemas, claramente relacionados en el pensamiento de la poeta.

[33] Otra de las técnicas características de Dickinson: poner un determinado concepto en la mente del lector para negarlo enseguida, sin que sea posible restarle atención por el hecho mismo de haberlo manifestado. Ver, por ejemplo, el uso de la palabra inventada plash-less en el poema 328.

[34] Manent miente, o cuando menos exagera, cuando dice en su prólogo que ha "adoptado el texto de la admirable edición crítica [de Johnson, y] sólo en dos o tres casos [ha] preferido la interpretación de Martha Dickinson Bianchi" (19). Baste como evidencia el poema 280, "I felt a Funeral, in my Brain", al que Higginson y Todd le recortaron una estrofa, misma que Johnson restituye. De haber tenido a Johnson a la mano, habría sido sumamente improbable que Manent "prefiriera" imprimir el texto inconcluso. Ver también Dahlgren 2005b: 1103.

[35] En su "Nota", Oliván reconoce que "hay una Emily Dickinson más elíptica, seca y telegráfica", pero que él prefiere la que escribe "sin subrayados, sin efectismos, sin alambiques", y por tanto, entre otras cosas, suprime las rayas "que tanto afean la disposición del poema" (22). Estos comentarios no sólo demuestran una actitud de superioridad con respecto al texto fuente —que se corrobora en la condescendencia de su criterio de traducción—, sino que también explican, hasta cierto punto, por qué le resultan indiferentes las pistas comunicativas de Dickinson, algunas de las cuales no cree ser sino un pretexto "para dar de qué hablar a los puristas" (22).

[36] Las poéticas de Emily Dickinson y Wallace Stevens admiten comparación en muchos niveles. Para un tratamiento más extenso de este tema se recomienda consultar Dickie, Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens.

[37] Se prefiere aquí el arreglo de Johnson de esta estrofa por las razones expuestas en la nota 6. La justificación de Franklin para imprimir una variante ("The Feet, mechanical, go round – / A Wooden way / Of Ground, or Air, or Aught – / Regardless grown, / A Quartz contentment, like a stone – ") se ofrece en el siguiente apartado.

[38] De nuevo, debe advertirse de antemano que las condiciones de producción y

publicación de los cinco textos que conforman la presente muestra son distintas. En esta ocasión se contrasta el trabajo de dos traductores latinoamericanos (Rolando Costa Picazo, argentino, y Anna María Leoni, venezolana) con el de tres españoles (Marta Dahlgren, José Luis Rey y Amalia Rodríguez Monroy), todos los cuales son producto de épocas, perfiles traductores y criterios editoriales distintos. Para un informe detallado de las condiciones de publicación y las características de las diversas ediciones, ver Apéndice 1.

[39] Cabe, a propósito de lo anterior, citar el conveniente resumen de Janet W. Buell: "From her father's sudden death in June 1874, hardly a year was to pass in which Emily Dickinson escaped loss. In the summer of 1875, her mother suffered a paralyzing stroke, and thenceforth required constant care. In 1878 Samuel Bowles died, and in 1879 Charles Wadsworth. Both men had stimulated Dickinson's intellect and thus enabled her art… In 1881 came the death of Dr. Holland… and in 1882 the demise of Mrs. Dickinson… The unkindest cut of all came in 1883, when [her nephew] Gilbert, aged eight, died suddenly of typhoid fever. Judge Otis Lord, the romantic love of Emily Dickinson's final years, died in March 1884, and in that June she suffered the first full attack of her own fatal disease. In addition to these losses at the marrow of her life, others she had revered as literary friends and models had also died: Mrs. Higginson in 1877, George Eliot in 1880, Emerson in 1882, Helen Hunt Jackson in 1885" (citada en Martin 2007: 98). Ver también Creeley y Sewall 1994.

[40] La supresión de la quinta estrofa es la única corrupción de gran impacto en la versión de Todd; fuera de eso, las alteraciones se limitan a la normalización ortotipográfica de mayúsculas y puntuación, que se lleva a cabo de manera sistemática en todo el volumen, y la exclusión de variantes: en el manuscrito de Dickinson, con su característica cruz, se ofrecen "Crash –" como alternativa de "plunge" (verso 19) y "Got through –" como alternativa de "Finished" (verso 20). Sólo Cardenal y Coronel Urtecho siguen la versión de Bianchi, basada en la de Todd, por lo que su traducción carece de una estrofa; los otros cuatro traductores siguen la versión restaurada.

[41] Ningún traductor que haya hecho una investigación responsable y tenga un conocimiento contextual adecuado de la poesía de Dickinson podría confundir la “Tabla en la Razón” con un “vacío” en el verso 17. Como señala Leiter: “At this point, in a key image, the ‘Plank in Reason’ breaks. The image takes us back to stanza 1 and the eroding floor of the poet’s brain… Wolff makes the important observation that Dickinson’s contemporaries would have caught her allusion to a prominent representation in mid-19th century conservative religious culture, in which a man, looking down at his Bible, crosses over the abyss between this world and heaven on a plank labeled ‘Faith’… Dickinson, unable to walk the plank of faith, substitutes a plank of reason” (98).

[42] Adapto, para efectos prácticos, una idea que no aparece con estas mismas palabras en el marco teórico que sustenta este trabajo. Jean Boase-Bier ofrece, no obstante, una opinión al respecto que, creo, vale la pena citar: “no text can merely or even in substantial degree report neutrally on another, because it always involves an element of interpretation. For this reason, [relevance theory] refers to translation as ‘interlingual interpretive use’… Just as all translation, and especially literary translation, involves interpretation by the translator, so all translation, and especially literary translation, involves creativity on the part of the translator, because interpretation is in itself a creative act” (53).

Apéndices

1. Características de las ediciones (traducciones analizadas)

Traductor *Nacionalidad*	*Fecha de publicación (Fuente)* *Criterios de la edición*	*Criterios de la traducción*
Ardanaz, Margarita Española	· 1987 (J) · "Traducción" de una selección de 345 poemas · Edición bilingüe · Publicación académica, anotada sólo en los "casos absolutamente necesarios" para no interrumpir ni menospreciar al lector, puesto que que no se debe confundir la anotación con la hermenéutica (47) · Estudio preliminar extenso (época, biografía, poesía de Emily Dickinson; repercusión en España, etc.)	Traducción justificada. Confesadamente "filológica", fiel al espíritu de la palabra (41). Evita explicar, mejorar, parafrasear (42). Hace una lista de prioridades y criterios, entre los que se encuentra no "*embellecer* el lenguaje" (42). Trata de no solucionar la elipsis de Emily Dickinson: "no hay que añadir lógica donde no la hay" (43). Procura darle ritmo a la traducción, pero no se preocupa si no lo consigue. Tampoco busca criterios uniformes: el tono del poema "impone su propia semántica en cada caso" (43). Admite que a veces renuncia a entender el poema (43). Se propone "respetar estrictamente el contenido semántico de cada verso", aunque advierte que con frecuencia queda obligada "a optar por una de las soluciones posibles" (44). Respeta rayas y mayúsculas, dado que forman "parte esencial de la prosodia visual del poema" (45)
Bartra, Agustí Español	· 1984 (B) · "Versiones" de una selección de 20 poemas · Edición bilingüe · Libro de divulgación (*Antología de la poesía norteamericana*), sin notas · Prólogo general (sobre poesía de los Estados Unidos) y particular (apuntes biográficos de Emily Dickinson) breves	Traducción no justificada
Bravo Varela, Hernán Mexicano	· c2011, 2014 (J) · "Versiones" de una selección de 20 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial, sin notas · Breve prólogo ("Belle Dame Sans Nom") sobre la vida y obra de Emily Dickinson	Traducción no justificada
Cardenal, Ernesto Coronel Urtecho, José Nicaragüenses	· 2007 (B) · "Traducción" de una selección de 32 poemas · Edición monolingüe · Libro de divulgación (*Antología de la poesía norteamericana*), sin notas · Prólogo general sobre poesía estadounidense	Criterios de traducción no especificados, aunque admiten que evitan los poemas "imposibles de traducir" (ix)

Costa Picazo, Rolando Argentino	· 2011 (J) · "Traducción" de una selección de 95 poemas · Edición bilingüe · Publicación académica, anotada y comentada · Prólogo sobre la vida y obra y cronología de Emily Dickinson	Traducción no justificada. Las notas son explicativas o interpretativas; no mencionan criterios de traducción
D'Amonville Alegría, Nicole Salvadoreña	· 2003 (Fr) · "Traducción" de una selección de 71 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial con notas al final, no académicas · Prólogo breve sobre su lectura personal de Emily Dickinson	Justificación breve, no exhaustiva. Busca "restituirle a cada palabra su peso [...] sin perder la extrañeza que muchos versos producen en inglés" (16-17). Procura usar el verso de arte menor, propio del romance, pero admite que recurre al verso de arte mayor cuando "no [puede] condensar" (17). Se exige "variedad métrica" (17); presta atención a las rimas, las cuestiones gramaticales, etc. Opina que "la traducción permite la invención ponderable" con tal de producir un texto "análogo pero forzosamente distinto" (20)
Dahlgren, Marta Española	· 2002 (J) · "Traducción" de una selección de 3 poemas · Edición bilingüe · Revista especializada (*Journal of the Five College Faculty Seminar on Literary Translation*), sin notas · Sin prólogo	Traducción no justificada Artículos relacionados: Dahlgren 1998, 2000, 2005a, 2005b, 2011
Jordana, Ricardo Macarulla, Dolores Españoles	· 1980 (J) · "Traducción en verso"; selección de 100 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial o escolar ("didáctica"), anotada y comentada · Introducción extensa: apartados sobre la vida, obra, recepción, cronología, etc. de Emily Dickinson	Traducción no justificada en general, pero comentan decisiones e interpretaciones en notas a cada poema. Procuran "máxima fidelidad de pensamiento, vocabulario e incluso disposición gráfica" (14). La traducción se propone como un apoyo para la lectura del original. Incluyen algunos comentarios sobre puntuación, ortografía y uso de mayúsculas
Leoni, Anna María Venezolana	· 2005 (J) · "Traducción" de una selección de 154 poemas · Edición monolingüe · Publicación comercial. Cada poema viene acompañado de un comentario interpretativo · Extenso ensayo introductorio sobre la vida, las cartas y la obra poética de Emily Dickinson	Justificación vaga. La traducción busca emprender un "acercamiento" (107), y por ello sitúa los poemas en su contexto. Procura la recreación de un efecto análogo. Se reconoce dividida "entre la voluntad de no traicionar las palabras y el deseo de mantener la música" (101) Artículo relacionado: Leoni 2001
Manent, María Español	· 1986 (supuestamente J, pero prefiere B) · "Versiones" de una selección de 53 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial; se incluyen sólo tres notas al final (sobre problemas textuales) · Breve prólogo en torno a la vida y obra de Emily Dickinson; breve comentario de la obra	Traducción no justificada. Asigna títulos a los poemas

Martín, Rubén Español	· 2010 (J) · "Traducción" de una selección de 155 poemas (dedicados exclusivamente al tema de la muerte) · Edición bilingüe · Publicación comercial, sin notas · Prólogo breve ("Emily Dickinson y el peso de la muerte")	Traducción justificada: se propone evitar un "excesivo apego a la *materialidad* del texto" tanto como "acercar el supuesto *significado* [por medio de una] versión domesticada, plana y carente de fisuras". Su objetivo declarado es encontrar un equilibrio entre fidelidad y recreación: "producir con medios diferentes un resultado análogo". Combina versos para "sostener cierta regularidad musical" sin que con ello se pierda "la agudeza [del] pensamiento" de Emily Dickinson y la "intensidad de su lenguaje"
Ocampo, Silvina Argentina	· 1985 (J) · "Traducción" de una selección de 596 poemas · Edición monolingüe · Publicación comercial, sin notas · Sin prólogo	Traducción no justificada. Cuarta de forros: "La gran escritora Silvina Ocampo irrumpió en ese frágil universo [de Emily Dickinson] al emprender lentamente, con la misma meticulosidad y pulcritud que la poeta norteamericana, la traducción de 596 poemas, que nos transmiten su estilo, incólume desde sus primeros versos, y nos llegan tan diáfanos como en el instante de su creación."
Oliván, Lorenzo Español	· 2001 (J) · "Versiones" de una selección de 200 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial, sin notas · Prólogo breve ("Antinovela de una vida") sobre la biografía de Emily Dickinson	Traducción mínimamente comentada. Prefiere "literariedad" sobre "literalidad" (21). Las llama "versiones o recreaciones", pero busca conservar "el sentido de las palabras" tanto como "su carnalidad poética" (21): expresividad, ritmo, intensidad. Confiesa que evita poemas "elípticos" y efectistas (22). Suprime "guiones", que "tanto afean la disposición", y las "mayúsculas innecesarias" (22)
Rey, José Luis Español	· 2013 (J) · "Traducción" de la obra completa (1,775 poemas) · Edición bilingüe · Publicación comercial mínimamente anotada (algunos términos oscuros, juegos de palabras irrecuperables, etc.) · Sin prólogo, pero se presenta la edición	Traducción no justificada
Rodríguez Monroy, Amalia Española	· 2001 (J) · "Traducción" de una selección de 101 poemas · Edición bilingüe · Publicación comercial, sin notas · Prólogo extenso sobre la vida y obra de Emily Dickinson	Traducción comentada. Sigue un principio literal pero se permite variaciones. La autora es su "único Amo" pero procura que "no sufra el español", así como no "lastimar al lector" (44). Busca conseguir "efecto" (45): sonoridad, ritmo interno, distorsión sintáctica, puntuación

2. Cotejo de traducciones y adaptaciones del poema 258

258	*Margarita Ardanaz*	*Amalia Rodríguez Monroy*
There's a certain Slant of light, *Winter Afternoons –* *That oppresses, like the Heft* *Of Cathedral Tunes –* *Heavenly Hurt, it gives us –* *We can find no scar,* *But internal difference,* *Where the Meanings, are –* *None may teach it – Any –* *'Tis the Seal Despair –* *An imperial affliction* *Sent us of the Air –* *When it comes, the Landscape listens –* *Shadows – hold their breath –* *When it goes, 'tis like the Distance* *On the look of Death –*	Hay un Sesgo de luz, En las Tardes de Invierno – Que oprime como el Peso De los Cantos de Iglesia – Y Celestial Herida nos inflige – No deja cicatriz, Sino una diferencia interna, Donde el Significado yace – Nadie puede enseñarlo – Nadie – Es Desesperación Sellada – Aflicción imperial Que del Aire nos llega – Cuando viene, el Paisaje lo escucha – Las Sombras – el aliento contienen – Cuando parte, es como la Distancia En la mirada de la Muerte –	Hay una cierta Inclinación de la luz, Tardes de Invierno – Que oprime, como la Gravedad Del Cántico en los Templos – Celestial Herida, nos deja – Sin otra Marca Que la diferencia interior, Donde los Significados se instalan – Ninguna puede aprenderse – Cualquiera – Es la Insignia de la Desesperanza – Poderosa aflicción Que el Aire nos depara – Cuando llega, el Paisaje la escucha – Las Sombras – contienen la respiración – Cuando se aleja, es como la Distancia En los ojos de la Muerte –
Silvina Ocampo	*Hernán Vargascarreño*	*Nuria Amat*
Hay un cierto sesgo de luz, en las tardes de invierno – que oprime, como la profundidad de las catedrales – celestial herida, nos da – no podemos encontrar la cicatriz, sino la diferencia interna, donde está el significado – nadie puede describirlo – nadie – es el sello desesperando – una imperial aflicción enviada del aire – cuando llega, el paisaje escucha – sombras – contienen su hálito – cuando parte, es como la distancia en la mirada de la muerte –	Hay cierto sesgo en la luz de las tardes de invierno, que agobia, como el peso de los cánticos de las catedrales. Nos infringe celestiales heridas que solo pueden cicatrizar en las luchas interiores donde reside su razón de ser. Nadie puede orientarte, nadie. Su impronta es la desesperación, un inmenso sufrimiento que nos expulsa de la atmósfera. Cuando aparece, el paisaje escucha… las sombras detienen su aliento; cuando se marcha… es como la distancia ante la belleza de la muerte.	Veo una luz rota en ciertas tardes de invierno que con su peso oprime anuncios de miseria. Herida celeste esparce sin rastro de metralla, pues sólo el alma es capaz de apreciar la diferencia interna de las cosas, nadie puede enseñarla ni explicarla, porque es melancolía, dolor lujoso que nos envía el aire. Cuando llega, pone al paisaje oído, sin respirar apenas, la sombra ya lo avisa; cuando se va, es una despedida que lleva en sí la mirada de la muerte.

3. *Cotejo de traducciones y adaptaciones del poema 341*

341 (Fr 372)	*Manuel Villar Raso*	*Ricardo H. Herrera*
After great pain, a formal feeling comes – *The Nerves sit ceremonious, like Tombs –* *The stiff Heart questions was it He, that bore,* *And Yesterday, or Centuries before?* *The Feet, mechanical, go round –* *Of Ground, or Air, or Ought –* *A Wooden way* *Regardless grown,* *A Quartz contentment, like a stone –* *This is the Hour of Lead –* *Remembered, if outlived,* *As Freezing persons, recollect the Snow –* *First – Chill – then Stupor – then the letting go –*	Tras un gran dolor, llega un sentimiento formal – Los Nervios se acomodan ceremoniosos, como Tumbas – El Corazón tenso pregunta, ¿fue Él, quien lo soportó, Fue Ayer, o fue hace siglos? Los Pies, mecánicos, giran – En el suelo, en el Aire, o en el Vacío – Un camino de Madera Construido con descuido, Un terreno de Cuarzo, como piedra – Esta es la Hora del Plomo – Que se recuerda, si se sobrevive, Como personas a punto de Helarse, recuerdan la Nieve – Primero – el Frío – luego el Estupor – luego el abandono –	Después de un gran dolor, uno se hace formal – Los Nervios se apoltronan, como Tumbas – El Corazón ya tieso se pregunta Si fue Él quien lo pudo soportar, Si fue Ayer o hace Siglos. Los Pies, igual a autómatas, recorren – En el Suelo, en el Aire, en el Vacío – Un sendero de Bosque Que ha nacido al descuido, Resignación de Cuarzo, como piedra – Es la Hora de Plomo – Si se la sobrevive, es recordada Como quien soportó Nieves glaciales – Frío – al principio – luego Aturdimiento – Después dejarse ir –

4. Cotejo de traducciones y adaptaciones del poema 280

280	*Pura López Colomé*	*Pura López Colomé*
I felt a Funeral, in my Brain, *And Mourners to and fro* *Kept treading – treading – till it seemed* *That Sense was breaking through –*	Yo sentí un Funeral en el Cerebro, Y tantos Dolientes yendo y viniendo Hollando –hollando más– tal parecía Que el Sentido abrirse paso quería–	Anoche sentí un Funeral por Dentro– Pasos y más pasos en el Cerebro De Dolientes, y llegóme a parecer Que el Sentido se iba abriendo paso, en vez
And when they all were seated, *A Service, like a Drum –* *Kept beating – beating – till I thought* *My Mind was going numb –*	Y cuando todos se hubieron sentado, El Ceremonial, cual Tambor tocando– Golpeaba –golpeaba más– y hasta pensé Que la mente se empezaba a entumecer	Y cuando todos tomaron asiento, A golpear la Ceremonia, el aliento De Tambor, y más golpear sordamente– Pareció entumecérseme la mente
And then I heard them lift a Box *And creak across my Soul* *With those same Boots of Lead, again,* *Then Space – began to toll,*	Y entonces los escuché una Caja alzar Y atravesar lenta mi Alma el rechinar Con los mismos Pies de Plomo, otra vez, Y entonces el Espacio –empezó a tañer,	Oí en el pensamiento alzar la Caja– Un crujido atravesándome el Alma, Y otra vez esos mismos Pies de Plomo, Luego un Espacio, y resonar en domo
As all the Heavens were a Bell, *And Being, but an Ear,* *And I, and Silence, some strange Race* *Wrecked, solitary, here –*	Como si los Cielos Campana fueran Y ese Ser, nada más Oído apenas, Y el Silencio y Yo, ya en pleno naufragio Aquí, extraña Raza, y solitarios–	De Campanas al vuelo vueltas Cielos Siendo ya toda Yo un Oído abierto, Mi Ser y este Silencio, raza extraña Aquí, náufraga, en solitaria trama–
And then a Plank in Reason, broke, *And I dropped down, and down –* *And hit a World, at every plunge,* *And Finished knowing – then –*	Y así entonces se fue quebrando el Tablón, Y comencé a caer –desde la Razón– Y a toparme con un Mundo, al zambullir, Y entonces llegar –y conocer al Fin–	Fui cayendo y cayendo en hondonada– La Tabla Racional quedó quebrada, Y al sumergirme más, a un Mundo arribé Y –ya al Final– por conocer terminé

Bibliografía

Bibliografía general

Alves, Fabio y José Luiz Gonçalves. 2011. “Relevance and Translation”, en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.). Handbook of Translation Studies (vol. 1). Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Anaya Ferreira, Nair María (coord.). 2014. Leer, traducir, reescribir. México: Bonilla Artigas Editores (Colección T de Traducción).

Anderson, Charles R. 1959. “The Conscious Self in Emily Dickinson’s Poetry.” American Literature 31:3. Duke University Press.

Anderson, Charles R. 1960. Emily Dickinson’s Poetry: Stairway of Surprise. Modern American Poetry. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/341.htm>. 1 de marzo de 2016.

Aviram, Amittai F. 1994. Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Barnstone, Willis. 1993. The Poetics of Translation. History, Theory, Practice. New Haven y Londres: Yale University Press.

Bassnett, Susan y André Lefevere (eds.). 1990. Translation, History and Culture. Londres y Nueva York: Pinter Publishers.

Bassnett, Susan. 2005. Translation Studies (tercera edición). Londres y Nueva York: Routledge.

Beltrán Cabrera, Francisco Javier. 2009. “Emily Dickinson: un texto olvidado de

Gilberto Owen.” Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: La Colmena 63, julio–septiembre.

Bennett, Paula. 1986. My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics. Boston: Beacon Press.

Bennett, Paula. 1990. Emily Dickinson: Woman Poet. Nueva York y Londres: Harvester Wheatsheaf (Key Woman Writers).

Beristáin, Helena. 1992. Diccionario de retórica y poética (tercera edición). México: Porrúa.

Blackemore, Diane. 1987. “Linguistic Constraints on Pragmatic Interpretation: A Reassessment of Linguistic Semantics.” Behavioral and Brain Sciences 10:4.

Bloom, Harold (ed.). 2008. Bloom’s Modern Critical Views: Emily Dickinson (New Edition). Nueva York: Infobase Publishing (Bloom’s Literary Criticism).

Boase-Bier, Jean. 2011. A Critical Introduction to Translation Studies. Londres y Nueva York: Continuum International Publishing (Continuum Critical Introductions to Linguistics).

Brooks, Cleanth y Robert Penn Warren. “After great pain, a formal feeling comes.” Understanding Poetry. Modern American Poetry. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/341.htm>. 1 de marzo de 2016.

Brooks, Van Wyck. 1940. New England: Indian Summer. 1865-1915. Nueva York: E. P. Dutton & Co.

Buckingham, Willis J. 1989. Emily Dickinson’s Reception in the 1890s: A Documentary History. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Burt, Steven y Jennifer Lewin. 2001. “Poetry and the New Criticism”, en A Companion to Twentieth-Century Poetry (Neil Roberts, ed.). Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Calvillo, Juan Carlos. 2018. “‘La medida exacta de su luz’: Emily Dickinson y las ‘versiones a ojo’ de Gilberto Owen.” TRANS. Revista de Traductología 22.

Calvillo, Juan Carlos. 2019a. “Gilberto Owen.” Enciclopedia de la Literatura en México (Cultura de la Traducción). Ciudad de México: Secretaría de Cultura y Fundación para las Letras Mexicanas. < http://www.elem.mx/autor/datos/1700>. 16 de agosto de 2019.

Calvillo, Juan Carlos. 2019b. “Relevancia y traducción literaria. Fundamentos para la propuesta de un modelo analítico.” Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción 12:2.

Cameron, Sharon. 1979. Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cameron, Sharon. 1992. Choosing Not Choosing. Dickinson’s Fascicles. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Campos, Marco Antonio. 2013. “Emily Dickinson vista por Francisco Hernández.” La Jornada Semanal 941, 17 de marzo.

Catford, J. C. 1978. A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics. Oxford: Oxford University Press.

Cohen, Sandro. “La epístola y el poema.” <http://sandrocohen.org/ensayo/la_epistola_y_el_ poema.pdf>. 23 de junio de 2013.

Creeley, Robert. 1986. “The Girl Next Door.” Ironwood 28, en Graham Foust. Omniverse. <http://omniverse.us/robert-creeley-the-girl-next-door/>. 22 de julio de 2016.

Chase, Richard. 1939. Modern Poetry and the Tradition. Chapel Hill: University of North Carolina Press, en “On 712 (‘Because I could not stop for Death’)”, Modern American Poetry. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/712.htm>. 19 de julio de 2016.

Chesterman, Andrew. 1997. Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation History. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Chesterman, Andrew. 2007. “Where Is Similarity?”, en Stefano Arduini y Robert Hodgson Jr. (eds.). Similarity and Difference in Translation. Roma: Edizioni di

Storia e Letteratura.

Christensen, Lena. 2008. Editing Emily Dickinson. The Production of an Author. Nueva York y Londres: Routledge.

Dahlgren, Marta. 1998. “Relevance and the Translation of Poetry.” Revista Alicantina de Estudios Ingleses II.

Dahlgren, Marta. 2000. “A Relevance-Based Approach to Poetry in Translation.” Perspectives: Studies in Translatology 8:2.

Dahlgren, Marta. 2005a. “Translation and Relevance: The Appraisal of Poetry.” BABEL-AFIAL 14.

Dahlgren, Marta. 2005b. “‘Preciser What We Are’: Emily Dickinson’s poems in translation. A study in literary pragmatics.” Journal of Pragmatics 37.

Dahlgren, Marta. 2011. “Reading Between the Lines? Inference, Connotation, and Associations in Poetry and Translated Poetry”, en Beatriz Penas Ibáñez, Micaela Muñoz y Marta Conejero (eds.). Con/Texts of Persuasion. Kassel: Edition Reichenberger (Problemata Literaria 69).

Denman, Kamilla. 1993. “Emily Dickinson’s Volcanic Punctuation.” The Emily Dickinson Journal 2:1. The Johns Hopkins University Press.

Dickie, Margaret. 1991. Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Dickinson, Emily. 1958. The Letters of Emily Dickinson (3 vols.). Thomas H. Johnson (ed.). Cambridge: Harvard University Press.

Dickinson, Emily. 1976. The Complete Poems of Emily Dickinson. Thomas H. Johnson (ed.). Nueva York, Boston y Londres: Little, Brown and Company.

Dickinson, Emily. 1993. The Collected Poems of Emily Dickinson. Martha Dickinson Bianchi (comp.). Nueva York: Barnes and Noble.

Dickinson, Emily. 2005. The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition. Ralph W. Franklin (ed.). Cambridge, Massachusetts y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

Dickinson, Emily. 2013. The Gorgeous Nothings. Marta Werner y Jen Bervin (eds.). Nueva York: Christine Burgin / New Directions.

Drew, Elizabeth. 1959. Poetry: A Modern Guide to its Understanding and Enjoyment. Nueva York: Dell Publishing (The Laurel Poetry Series).

Eagleton, Terry. 2003. Literary Theory: An Introduction (Second Edition). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Emerson, Ralph Waldo. 1984. Essays and Lectures. Joel Porte (ed.). Nueva York: The Library of America.

Fagan, Deirdre. 2007. Critical Companion to Robert Frost: A Literary Reference to his Life and Work. Nueva York: Facts On File.

Fagundo Guerra, Ana María. 1967. The Influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez' Poetry. Tesis doctoral. Washington: University of Washington.

Farr, Judith (ed.). 1996. Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Farr, Judith. 1992. The Passion of Emily Dickinson. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Figueira, Gastón. 1984. Emily Dickinson en América Latina: crítica, traducción, influencia, espectáculo. Montevideo: Biblioteca Artigas-Washington.

Ford, Karen. 2011. Gender and the Poetics of Excess. Moments of Brocade. Jackson: University Press of Mississippi.

Freeman, Margaret H., Gudrun M. Grabher y Roland Hagenbüchle (eds.). 1997. "Swearing by the Cuckoo: Translators on Translating Emily Dickinson's Poetry." The Emily Dickinson Journal 6:2, otoño.

Frost, Robert. Selected Poems of Robert Frost. San Francisco: Rinehart Press, 1963.

Gambier, Yves y Luc van Doorslaer (eds.). 2011. Handbook of Translation Studies. (4 vols.) Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Gentzler, Edwin. 1993. Contemporary Translation Theories. Londres y Nueva York: Routledge.

Gicovate, Bernardo. 1959. La poesía de Juan Ramón Jiménez: ensayo de exégesis. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Tulane.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. 2000. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven y Londres: Yale University Press.

Giovine, María Andrea. 2009. "Traducir el silencio. Una aproximación a la traducción de poesía desde la perspectiva de Wolfgang Iser." Transfer IV. <http://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/viewFile/203828/272339>. 9 de octubre de 2016.

Glenn, Eunice. 1943. "Emily Dickinson's Poetry: A Revaluation." The Sewanee Review LI.

Gómez de Silva, Guido. 2006. Breve diccionario etimológico de la lengua española (2ª ed.). México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

Grabher, Gudrun, Roland Hagenbüchle y Cristanne Miller (eds.). 1999. The Emily Dickinson Handbook. Amherst: University of Massachusetts Press.

Guerrero Ruiz, Pedro y Verónica Dean-Thacker. 1998. Federico García Lorca: el color de la poesía. Murcia: Universidad de Murcia.

Gutt, Ernst-August. 1990. "A Theoretical Account of Translation—Without a Translation Theory." Target: International Journal of Translation Studies 2:2. Amsterdam: John Benjamins. <http://www.bible-researcher.com/gutt1.html>. 20 de julio de 2013.

Gutt, Ernst-August. 1993. Translation and Relevance: Cognition and Context. Oxford y Cambridge: Blackwell.

Gutt, Ernst-August. 2002. "On the Nature and Treatment of Implicit Information in Literary Translation: A Relevance-Theoretic Perspective." <http://cogprints.org/2494/02/IMPINF8.htm>. 13 de julio de 2015.

Gutt, Ernst-August. 2004. "Translation as Interlingual Interpretive Use", en

Lawrence Venuti (ed.). The Translation Studies Reader. Londres y Nueva York: Routledge.

Hagenbüchle, Roland. 1997. “Translating Dickinson: The Translator as Cultural Ambassador. Traduttore, Traditore.” The Emily Dickinson Journal 6:2, otoño.

Halverson, Sandra. 1997. “The Concept of Equivalence in Translation Studies: Much Ado About Something.” Target: International Journal of Translation Studies 9:2. Amsterdam: John Benjamins.

Hatim, Basil y Jeremy Munday. 2004. Translation. An Advanced Resource Book. Londres y Nueva York: Routledge.

Hewson, Lance. 2011. An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Hickey, Leo (ed.). 1998. The Pragmatics of Translation. Clevedon: Multilingual Matters (Topics in Translation 12).

Hocĕvar, Drina. 2010. “Traducir a Emily Dickinson: de la comprensión del otro a la comprensión de sí mismo.” Actual Investigación 42:1. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/1038/10020 de mayo de 2013.

Hopkins, Gerard Manley. 1973. “God’s Grandeur”, en The Oxford Anthology of English Literature (vol. 2). Frank Kermode y John Hollander, eds. Oxford, Nueva York y Toronto: Oxford University Press.

House, Juliane. 1981. A Model for Translation Quality Assessment. Tubinga: Gunter Narr.

House, Juliane. 2015. Translation Quality Assessment. Past and Present. Londres y Nueva York: Routledge.

Hurtado Albir, Amparo. 2001. Traducción y traductología. Madrid: Cátedra.

Johnson, Thomas H. “On 341.” Modern American Poetry, <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/341.htm>. 1 de marzo de 2016.

Juhasz, Suzanne. 1983. The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind. Bloomington: Indiana University Press.

Katz, Jerrold. 1978. “Effability and Translation”, en Meaning and Translation. Philosophical and Linguistic Approaches. Franz Guenther y M. Guenthner-Reutter (eds.). Londres: Ducksworth.

Kirkby, Joan. 1991. Emily Dickinson. Nueva York: St. Martin’s (Women Writers).

Lambert, José y Hendrik van Gorp. 1985. “On Describing Translations”, en Theo Hermans (ed.). The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Londres: Croom Helm.

Lefevere, André (ed.). 2003. Translation/History/Culture. A Sourcebook. Londres y Nueva York: Routledge.

Leiter, Sharon. 2007. Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work. Nueva York: Infobase Publishing (Facts on File).

León Felipe. 1998. Antología rota. México: Losada.

Leoni, Anna María. 2001. “Un acercamiento a Emily Dickinson. Qué significa traducir a un poeta.” Actual Investigación 45:33. Universidad de los Andes, Venezuela.

López Folgado, Vicente. 2010. “Traducción y relevancia: ¿Qué quiere decir ‘semejanza interpretativa’ en traducción?”, en N. Perdu Honeyman, ed. Cambio de dimensiones en traducción y comunicación. Almería: Universidad de Almería.

López García, Dámaso (ed.). 1996. Teorías de la traducción. Antología de textos. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

López Mills, Tedi (comp.). 2011. Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959. México: Fondo de Cultura Económica.

Luiselli, Valeria. 2015. Translation Spaces. Mexico City in the International Modernist Circuit. Tesis doctoral. Columbia University.

Manley, Francis. 1958. “An Explication of Dickinson’s ‘After Great Pain.’” Modern Language Notes 73.4. Modern American Poetry, <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/341.htm>. 1 de marzo de 2016.

Martin, Wendy (ed.). 2002. The Cambridge Companion to Emily Dickinson. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

Martin, Wendy. 2007. The Cambridge Introduction to Emily Dickinson. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

Mitchell, Domhnall y Maria Stuart (eds.). 2009. The International Reception of Emily Dickinson. Londres y Nueva York: Continuum.

Mounin, Georges. 1963. Les problèmes théoriques de la traduction. París: Gallimard.

Müller, Adalberto. “Imaginary Geography: Dickinson Latina”, en Cristanne Miller y Karen Sanchez-Eppler. The Oxford Handbook of Emily Dickinson (en prensa).

Munday, Jeremy (ed.). 2009. The Routledge Companion to Translation Studies (revised edition). Londres y Nueva York: Routledge.

Munday, Jeremy. 2011. Introducing Translation Studies: Theories and Applications. Londres y Nueva York: Routledge.

Muschietti, Delfina. 2006. “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli).” Orbis Tertius 11:12. <http://www.acuedi.org/ddata/3004.pdf>. 21 de mayo de 2013.

Navarro Errasti, María Pilar, Rosa Lorés Sanz et al. (eds.) 2000. Transcultural Communication: Pragmalinguistic Aspects. Zaragoza: Anubar (Textos de Filología 9).

Navarro Tomás, Tomás. 2004. Arte del verso. Madrid: Visor.

Newmark, Peter. 1981. Approaches to Translation. Oxford: Pergamon.

Nida, Eugene y Charles Taber. 1982. The Theory and Practice of Translation. Leiden: E. J. Brill.

Nord, Christiane. 2007. Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained. Manchester y Nueva York: St. Jerome Publishing.

Paglia, Camille. 1990. Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. Nueva York: Vintage Books.

Paloposki, Outi. 2011. “Translation Criticism”, en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.). Handbook of Translation Studies (vol. 3). Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Paz, Octavio. 2006. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica.

Pilkington, Adrian. 2000. Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Pilkington, Adrian. 2015. “Poetic Effects: A Relevance Perspective”, en Roger D. Sell, ed. Literary Pragmatics. Oxford y Nueva York: Routledge.

Pollak, Vivian R. (ed.). 2004. A Historical Guide to Emily Dickinson. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Porter, David T. 1981. Dickinson, the Modern Idiom. Cambridge: Harvard University Press.

Pound, Ezra. 2005. “A Retrospect”, en The New Anthology of American Poetry: Modernisms 1900-1950. Stephen Gould et al, eds. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Pym, Anthony. 2010. Exploring Translation Theories. Londres y Nueva York: Routledge.

Pym, Anthony. 2016. Teorías contemporáneas de la traducción. Noelia Jiménez, Maia Figueroa, Esther Torres et al. (trads.). Tarragona: Intercultural Studies Group.

Real Academia Española. 1970. Diccionario de la lengua española. (19ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Real Academia Española. 2005. Diccionario panhispánico de dudas. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>.

Real Academia Española. 2014. Diccionario de la lengua española. (23ª ed.). <http://dle.rae.es/>.

Reyes, Alfonso. 1983. “De la traducción” en La experiencia literaria. México, Fondo de Cultura Económica.

Rogue, Caroline. “On 645 (‘I heard a Fly buzz – when I died –’).” Modern American Poetry. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/465.htm>. 19 de julio de 2016.

Rosas Martínez, Alfredo. 2009. “Emily Dickinson y Gilberto Owen: ese par de perversos.” Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: La Colmena 63, julio–septiembre.

Sagredo, José. 1986. Diccionario de literatura 1. México: Ediplesa.

Santoveña, Marianela, Lucrecia Orensanz et al. (eds.). 2010. De oficio, traductor. Panorama de la traducción literaria en México. México: Bonilla Artigas.

Schneider, Luis Mario. 1978. “Al rescate de un ‘Contemporáneo’ semiolvidado”. El Sol de México en la Cultura 197. Ciudad de México. 9 de julio.

Sewall, Richard B. (ed.). 1963. Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays. Nueva Jersey: Prentice-Hall.

Sewall, Richard B. 1994. The Life of Emily Dickinson. (2 vols.) Cambridge: Harvard University Press.

Shakespeare, William. 2010. Shakespeare’s Sonnets. Katherine Duncan-Jones (ed.). Londres: Methuen (The Arden Shakespeare, Third Series).

Shelley, Percy Bysshe. 1973. “To a Skylark”, en The Oxford Anthology of English Literature (vol. 2). Frank Kermode y John Hollander, eds. Oxford, Nueva York y Toronto: Oxford University Press.

Shklovski, Victor. 1987. “El arte como artificio”, en Teoría de la literatura de los

formalistas rusos. Tzvetan Todorov, ed. México: Siglo XXI.

Smith, Kevin. 2002. “Translation as Secondary Communication. The Relevance Theory Perspective of Ernst-August Gutt.” Acta Theologica Supplementum 2.

Smith, Martha Nell y Mary Loeffelholz (eds.). 2008. A Companion to Emily Dickinson. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing.

Snell-Hornby, Mary. 1988. Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Snell-Hornby, Mary. 2006. The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints? Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Sperber, Dan y Deirdre Wilson. 1987. “Precis of Relevance: Communication and Cognition”, en Behavioral and Brain Sciences 10:4.

Sperber, Dan y Deirdre Wilson. 1994. La relevancia. Madrid: Visor.

Sperber, Dan y Deirdre Wilson. 1996. Relevance: Communication and Cognition (segunda edición). Oxford y Cambridge: Blackwell.

Sperber, Dan. 1995. “How Do We Communicate”, en How Things Are: A Science Tool-Kit for the Mind. John Brockman y Katinka Matson (eds.). Nueva York: W. Morrow.

Steiner, George. 1998. Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción (segunda edición). México, Fondo de Cultura Económica.

Stevens, Wallace. 1990. The Collected Poems. Nueva York: Vintage.

Tate, Allen. 1968. Reactionary Essays on Poetry and Ideas. Freeport, Nueva York: Books for Libraries Press.

Thomason, Elizabeth (ed.). 2001. Poetry for Students (vol. 13). Farmington Hills: Gale Group.

Thoreau, Henry David. 2004. Walden: A Fully Annotated Edition. Jeffrey S. Cramer (ed.). New Haven y Londres: Yale University Press.

Tomlinson, Charles. 1968. “The Chances of Rhyme.” Poetry 112:5. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=31001>. 20 de octubre de 2016.

Toury, Gideon. 2001. Descriptive Translation Studies and Beyond. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Vendler, Helen. 2006. Poets Thinking. Pope, Whitman, Dickinson, Yeats. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.

Vendler, Helen. 2012. Dickinson. Selected Poems and Commentaries. Cambridge, Massachusetts y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

Venuti, Lawrence (ed.). 2004a. The Translation Studies Reader. Londres y Nueva York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2004b. The Translator’s Invisibility. A History of Translation. Londres y Nueva York: Routledge.

Villaurrutia, Xavier. 1928. “Guía de poetas norteamericanos.” Contemporáneos 4, septiembre.

Webster, Noah. 1844. An American Dictionary of the English Language. Amherst: J. S. and C. Adams. <http://www.edickinson.org/words>.

Wellek, René y Austin Warren. 1949. Theory of Literature. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.

Whitman, Walt. 1980. Leaves of Grass. Londres y Nueva York: Signet.

Wilss, Wolfram. 1982. The Science of Translation. Problems and Methods. Tubinga: Gunter Narr.

Williams, Malcolm. 2009. “Translation Quality Assessment.” Mutatis Mutandis 2:1.

Winters, Yvor. 1947. “Emily Dickinson and the Limits of Judgement”, en In Defense of Reason. Denver: Alan Swallow, en “On 712 (‘Because I could not stop for Death’).” Modern American Poetry.

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/712.htm>. 19 de julio de 2016.

Wolff, Cynthia Griffin. 1986. Emily Dickinson. Nueva York: Knopf.

Yukman, Claudia. 1992. “Breaking the Eschatological Frame: Dickinson’s Narrative Acts.” The Emily Dickinson Journal 1.1, en “On 465 (‘I heard a Fly buzz – when I died –’).” Modern American Poetry. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/dickinson/465.htm>. 19 de julio de 2016.

Zaid, Gabriel. 2004. El costo de leer y otros ensayos. México: Conaculta-DGB (Colección Biblioteca del Bibliotecario).

Zhonggang, Sang. 2006. “A Relevance Theory Perspective on Translating the Implicit Information in Literary Texts.” Journal of Translation 2.2.

Algunas traducciones de Emily Dickinson

Amat, Nuria (trad.). 2004. Amor infiel. Madrid: Losada.

Arango, José Manuel (trad.). 2006. Emily Dickinson. En mi flor me he escondido. Antioquia: Universidad de Antioquia.

Ardanaz, Margarita (trad.). 2010. Emily Dickinson. Poemas. Madrid: Cátedra.

Bartra, Agustí (trad). 1984. “Emily Dickinson”, en Antología de la poesía norteamericana. México: UNAM (Nuestros Clásicos #11).

Blanco, Alberto (trad.). 1982. Emily Dickinson. México: UNAM (Material de Lectura #98).

Blanco, Alberto (trad.). 2010. 55 poemas / Amherst Suite. Madrid: Hiperión.

Blanco, Alberto (trad.). 2011. “Emily Dickinson”, en Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959. Tedi López Mills (comp.). México: Fondo de Cultura

Económica.

Bravo Varela, Hernán (trad.). 2013. Carta al mundo. 20 poemas de Emily Dickinson. México: La Dïéresis.

Bravo Varela, Hernán (trad.). c2011. “Emily Dickinson.” Periódico de Poesía. México: UNAM. <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=682&Itemid=88>. 14 de julio de 2015.

Brígido, Ana María y Paul Derrick (trads). 2006. La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo. Valencia: Universitat de Valéncia.

Cardenal, Ernesto y José Coronel Urtecho (trads.). 2007. Antología de la poesía norteamericana. Caracas: El Perro y la Rana.

Castellanos, Rosario (trad.). 1974. “Emily Dickinson”, en Marco Antonio Montes de Oca (comp.). El surco y la brasa. Traductores mexicanos. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas).

Champourcin, Ernestina de y Juan José Domenchina (trads.). 1946. Emily Dickinson. Obra escogida. México: Centauro (Colección Poesía Mejor).

Costa Picazo, Rolando (trad.). 2011. Emily Dickinson. Oblicuidad de luz (95 poemas). Valencia: Universitat de Valéncia.

D’Amonville Alegría, Nicole (trad.). 2003. Emily Dickinson. 71 poemas. Barcelona: Lumen.

Dahlgren, Marta (trad.). 2002. “Emily Dickinson.” Metamorphoses 10:2. Northampton: Smith College.

Derrick, Paul, Nicolás Estévez y Francisca González Arias (trads). 2016. La poesía temprana de Emily Dickinson: cuadernillos 7 & 8. Valencia: Universitat de Valéncia.

Derrick, Paul, Nicolás Estévez y Francisca González Arias (trads). 2018. La poesía temprana de Emily Dickinson: cuadernillos 9 & 10. Valencia: Universitat de Valéncia.

Derrick, Paul, Nicolás Estévez y Gabriel Torres Chalk (trads). 2012. La poesía

temprana de Emily Dickinson: cuadernillos 2 & 3. Valencia: Universitat de Valéncia.

Derrick, Paul, Nicolás Estévez y Gabriel Torres Chalk (trads). 2014. La poesía temprana de Emily Dickinson: cuadernillos 4, 5 & 6. Valencia: Universitat de Valéncia.

Fernández, Sergio (trad.). 1959. “Cuatro poemas de Emily Dickinson.” Revista de la Universidad de México 4, diciembre.

García Gayo, Juan (trad.). 1999. “Emily Dickinson. Seis poemas.” Fénix 6, octubre.

Goicolea, Enrique (trad.). 2012. Emily Dickinson. El viento comenzó a mecer la hierba. Madrid: Nórdica Libros.

González Matute, Ana Rosa (trad.). 2010. Susan Howe. Mi Emily Dickinson. México: Magenta.

Herrera, Ricardo H. (trad.). 2009. “Emily Dickinson: Si canta una oropéndola.” Hablar de Poesía 20, noviembre. <http://hablardepoesia.com.ar/numero-20/emily-dickinson-si-canta-una-oropendola/>. 20 de febrero de 2016.

Jiménez, Juan Ramón (trad.). 1917. Diario de un poeta recién casado. Madrid: Calleja.

Jordana, Ricardo y María Dolores Macarulla (trads.). 1980. Emily Dickinson. Cien poemas. Barcelona: Bosch.

Leoni, Ana María (trad.). 2005. Emily Dickinson. Los sótanos del alma. Mérida, Venezuela: El Otro, El Mismo.

López Colomé, Pura. 2015. Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética. México: UNAM (Serie Diagonal).

Manent, Marià (trad.). 1986. Emily Dickinson. Poemas. Madrid: Visor.

Mañeru Méndez, Ana (trad.). 2002. Emily Dickinson: Comió y bebió las palabras preciosas. Madrid: Ediciones del Orto.

Mañeru Méndez, Ana y María-Milagros Rivera Garretas (trads.). 2012. Emily Dickinson. Poemas 1-600. Fue – culpa – del paraíso. Madrid: Sabina.

Mañeru Méndez, Ana y María-Milagros Rivera Garretas (trads.). 2013. Emily Dickinson. Poemas 601-1200. Soldar un abismo con aire. Madrid: Sabina.

Mañeru Méndez, Ana y María-Milagros Rivera Garretas (trads.). 2015. Emily Dickinson. Poemas 1201-1786. Nuestro Puerto un secreto. Madrid: Sabina.

Martín, Rubén (trad.). 2010. Emily Dickinson. Poemas a la muerte. Madrid: Bartleby Editores. ePub Libre: Titivillus (ed.). 22 de febrero de 2016.

Navarrete, César (trad.). 2016. "I'm Nobody! / Emily Dickinson." La Rabia del Axolotl. <http://www.larabiadelaxolotl.com/im-nobody-emily-dickinson/>. 8 de julio de 2016.

Núñez Nava, Manuel (trad.). 1977. "Los doce poemas de Emily Dickinson." Revista de la Universidad de México, vol. XXXII, No. 1, septiembre.

Ocampo, Silvina (trad.). 2006. Emily Dickinson. Poemas. Barcelona: Tusquets.

Oliván, Lorenzo (trad.). 2001. Emily Dickinson. La soledad sonora. Madrid: Pretextos.

Ortiz de Montellano, Bernardo (trad.). 1974. "Emily Dickinson", en Marco Antonio Montes de Oca (comp.). El surco y la brasa. Traductores mexicanos. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas).

Owen, Gilberto (trad.). 1934. "Versiones a ojo." Bogotá: Tiempo, 29 de abril de 1934.

Rey, José Luis (trad.). 2013. Emily Dickinson. Poesía completa. Madrid: Visor.

Rodríguez Monroy, Amalia (trad.). 2001. Emily Dickinson. Antología bilingüe. Madrid: Alianza.

Vargascarreño, Hernán (trad.). 2007. ¿Quién mora en estas oscuridades? Santa María, Colombia: Exilio Mesosaurus.

Villar Raso, Manuel (trad.). c2001. Emily Dickinson. Crónica de plata: poemas

escogidos. Madrid: Hiperión.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana

2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities

3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater

4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana

5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna

6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction

7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation

8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana

9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir

10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana

12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy

14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet

15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico

16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction

17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance

18. Paul Scott Derrick, “We Stand Before the Secret of the World”: Traces Along the Pathway of American Romanticism

19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams

20. J. Hillis Miller, Zero Plus One

21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon

22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., Women’s Contribution to Nineteenth-Century American Theatre

25. Susana Mª Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto

26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot

27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)

28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio

31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen

32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: ‘pulps,’ cine y cómics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica

34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles

35. Antonio Lastra, Herencias straussianas

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton

38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo

40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin

42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin

43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States

45. Maria del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity

46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres

47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance

48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco

49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil , trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos , trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía , trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas , trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa

54. Mª Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson , trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra

57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica

58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas) , trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South

60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace

61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a

Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince , trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana’s Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo

67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana

68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos , trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969

71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor

73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España

74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas

75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco

76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride

77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)

80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal

82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity

83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society

84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)

85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films

86. Fernando Savater, Acerca de Santayana , ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922) , ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3

89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature

90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra

91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos

92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos

93. Márgara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations

95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos

96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion

99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano . Trad. Imelda Martín Junquera

100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos

101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems

102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense

103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism

104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)

105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis

106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age

of Imperial Orthodoxies

107. Simon Ortiz, Un buen viaje . Trad. y ed. Márgara Averbach

108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford’s Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity

109. Erza Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920) . Trad. y ed. Rolando Costa Picazo

110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014) . Trad. y ed. Natalia Carbajosa

111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922

112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6

113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia

114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain

115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe

116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway

117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette

118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel

119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman

120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)

121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos 122. Márgara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales

123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta

124. Oreto Doménech i Masià, Poesia digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland

125. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland

126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov

127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil

128. John Howard, White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication

129. Paul Scott Derrick, Lines of Thought: 1983-2015

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)

131. Sonia Petisco, Thomas Merton’s Poetics of Self-Dissolution

132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea

133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios

134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)

135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8

136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo

137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía

138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano

139. Alex Fernández de Castro, Tr a s el r a stro de La masía, Miró y Hemingw a y: viajes y entrevistas

140. Santiag o Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo

141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre A méric a : cine de terror después del 11-S

142. Márgara Averbach, Contr a l a muerte en vid a : literatura y cine contemporáneos est a dounidenses e instituciones tot a les

143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)

144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman’s Leaves of Grass and Neruda’s Canto general

145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov

146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos

147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing

148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?

149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era

150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women’s Fiction

151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10

152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence

153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra

154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders

155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)

156. Aviva Chomsky, Unwanted People

157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina

158. Walt Whitman, Días ejemplares . Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan

159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness:

mujeres, género y poesía en la Generación Beat 160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen